





José Martí

Escriben

Jacques Ancet, Gastón Baquero, Celina Manzoni, Carlos Javier Morales, José Miguel Oviedo, Lourdes Rensoli Laliga, Alexis Schlachter Antolín, Mercedes Serna y Andrés Sorel



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6



JOSÉ MARTÍ



José Martí
New York (1885)

Martí en su diario

Al revés de lo que pasa en la literatura anglosajona y francesa, la escritura autobiográfica en las letras hispanoamericanas es relativamente escasa y discontinua; casi puede decirse que no hemos establecido un verdadero arte o tradición de escribir literatura desde el *yo*. ¿Pudor? ¿Aversión a los riesgos de exponerse al juicio de los otros? ¿Desinterés por convertir lo privado en público? ¿Falta de ánimo confesional o de hechos por confesar? Difícil saberlo, pero lo cierto es que la cuestión tiene que ver con los hábitos intelectuales que rigen la vida espiritual en el continente, según los cuales hablar de uno mismo parece menos urgente e interesante que escribir sobre la compleja realidad que nos rodea y que exige de nosotros más el retrato objetivo que el autorretrato íntimo.

La curiosa situación que plantea una literatura con grandes y vigorosas personalidades del calibre de Bello o Montalvo, en el siglo XIX, o Lugones y Martínez Estrada en el presente, pero sin testimonios que nos hablen de ellos por ellos mismos, no deja de llamar la atención y quizá demande un estudio sobre la exigüidad de la escritura subjetiva —rubro en el que incluyo la autobiografía, el diario y las memorias— en un continente donde el escritor, antes que intentar lo que Gusdorf llamó *a true creation of the self by the self* (Gusdorf 44)[1] —colindante por lo tanto con la ficción aunque tiene la pretensión de la verdad—, antes ha preferido cumplir otros papeles públicos: profeta, educador, guía, caudillo, conciencia nacional, etc. Si se piensa además que nuestra literatura nace precisamente con un diario —el seminal *Diario de viaje* de Colón— y que en el gran género que esas páginas implantaron en América —la crónica de la conquista— hay casi siempre reconocibles vetas autobiográficas y testimoniales, el caso no puede ser más intrigante.

1 La cuestión de la escritura autobiográfica y su peculiar naturaleza literaria ha despertado renovado interés crítico en las últimas décadas. Aparte del libro de Gusdorf, pueden consultarse los de János Szávai y Michel Beaujour, citados en la bibliografía.



Nada de esto quiere decir que no tengamos algunos considerables esfuerzos autobiográficos; su misma escasez los hace más notables y visibles en nuestro proceso literario. El caso más remoto y más ilustre en el que una personalidad excepcional decide hablar en primera persona, auscultarse y revelarse entre enigmas y secretos, es el de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* de Sor Juana, gracias a la cual podemos ingresar en dos mundos sellados: el de su yo y el de su encierro conventual. Otra monja, la colombiana Francisca Josefa del Castillo y Guevara, conocida como la «Madre Castillo», ya en el siglo XVIII, escribió unos *Afectos espirituales* y una *Vida* que configuran la autobiografía de una verdadera mística (mística en un grado que casi no encontramos en Sor Juana), con visiones celestiales y tormentos físicos de un alma entregada a la arrobada contemplación de Dios.

Cuando los aires de la Ilustración invaden ese mismo siglo XVIII, se borran las sombras de la escolástica y se debilita la suprema autoridad de la Iglesia sobre las mentes criollas, surge cierto interés en desnudar el alma y defender tanto la persona privada como la pública. En un siglo tan fuertemente agitado como ése por las ideologías y las batallas bélicas e intelectuales entre revolucionarios y defensores del *status quo*, el estilo confesional que los librepensadores y radicales del iluminismo europeo habían descubierto como un arma contra el absolutismo monárquico, produce en América un estímulo en esa misma dirección. Algunas grandes figuras del momento escriben diarios (Francisco de Miranda) o memoria (Fray Servando Teresa de Mier), pero éstas reflejan sólo en parte sus respectivas vidas fabulosas y dan una imagen más bien pálida de sus inquietudes, aventuras y quehaceres, que parecen propios de personajes novelescos. La personalidad quizá más potente y contradictoria de América a mediados del siglo pasado, Domingo Faustino Sarmiento, escribió formalmente una autobiografía, y se retrató constantemente, de frente y al sesgo, en las biografías que escribió, convencido de que la historia no podía ignorar los caracteres individuales de los hombres que la protagonizan.

Más tarde, Eugenio María de Hostos y Rubén Darío hablarán de sí mismos, el segundo con una brevedad que desmiente su intensa vida. Los hombres de la generación asociada al Ateneo mexicano (como Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña) y los del grupo «Contemporáneos» (como Jaime Torres Bodet) nos han dejado diarios o memorias que, en el caso de Vasconcelos, pueden considerarse piezas claves de su producción. Y en el resto de nuestro siglo, los aportes de distinto carácter que van de Victoria Ocampo y Pablo Neruda hasta los más recientes de Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Adolfo Bioy Casares y Reinaldo Arenas tienen que considerarse a la hora de examinar cómo los pocos que se animan a escribir sus vidas, encaran ese reto en el vacío o ausencia de tradición que antes he señalado.



Pero de todos los textos hispanoamericanos que caben dentro de ese modo literario, pocos nos parecen más cautivantes y excepcionales que el *Diario de campaña* de José Martí, porque es, a la vez, el testamento de un hombre que va a morir dejándolo inconcluso y las páginas que documentan el origen de una nación. Nacimiento y muerte, reencuentro y separación final, exaltación y tragedia: esas notas dan al *Diario* una significación que excede la que le otorgan las circunstancias en las que fue escrito, y que lo proyecta —remontando exactamente un siglo— sobre nuestra misma actualidad. Este diario contiene una inesperada predicción o premonición de nuestro destino histórico, específicamente el destino de Cuba y los cubanos. Sellado con sangre a fines del siglo XIX es un libro que se abre esclarecedoramente sobre nuestro propio fin de siglo, también manchado de sangre.

El *Diario de campaña* invita a una larga serie de reflexiones —estéticas, humanas, históricas, ideológicas, etc.— que es imposible examinar en su totalidad y con la debida extensión en el espacio del que dispongo. Me limitaré a hacer unas cuantas reflexiones personales que el texto despertó tras una reciente relectura.

I. Martí, escritor fragmentario e íntimo

La obra escrita de Martí es enorme: en la última de las varias ediciones de sus obras «obras completas» llena, incluyendo el índice general, 27 volúmenes[2]. Y bien sabemos que siguen incorporándose a ese cuantioso corpus una serie de papeles inéditos, borradores, primeras versiones, variantes, etc. Lo singular es que, si descontamos sus tres breves colecciones de poesía —*Ismaelillo* (1882), *Versos sencillos* (1891) y *Versos libres* (póstuma)— y su novela *Amistad funesta* (1885) que él publicó bajo el pseudónimo femenino de Adelaida Ral, prácticamente todo el resto de esa obra carece de libros orgánicos y unitarios. Lo que Martí nos ha dejado es un conjunto heterogéneo de páginas sueltas, una vasta suma de textos dispersos y de escritos de ocasión que reflejan bien los avatares de una vida desgarrada entre tareas, pulsiones y urgencias tan distintas y profundas que parecen corresponder a varios individuos. Y sin embargo, esa dispersión y fragmentación textual ofrece el retrato único e inconfundible del hombre que la produjo: cada retazo es una precisa porción del diseño total en la que su personalidad se refleja[3].

Si queremos, pues, encontrar un centro en la producción de Martí, tal vez no debemos buscarla en tal o cual libro (pese a que en su vertiente poética parezca haber un núcleo fundamental), sino en la persona literaria y espiritual que genera los retazos y a la vez es generada por ellos. La escritura

[2] *José Martí.* Obras completas. *27 vols. La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963-1973. En adelante se cita en el texto como OC, indicando el número del volumen y página correspondientes.*

[3] *Sobre el carácter fragmentario, heterogéneo y pluralista de la obra martiana, véanse las reflexiones de Enrico Mario Santí, «Meditación en Nuremberg: los últimos días de José Martí».*



martiana es intensamente autobiográfica y aun confesional, a la vez que rapsódica y de ritmo periodístico, porque las mismas crisis y situaciones históricas por las que atravesó lo hicieron resignarse a no escribir los libros que seguramente quería escribir, a tomar meros apuntes y notas para ellos; de esas páginas escritas al vuelo y bajo la presión de los acontecimientos, nosotros tenemos que desprender el verdadero y alto designio de Martí.

Lo que quiero decir es que el autor tuvo que adoptar, incluso en ocasiones que parecían poco aparentes (por ejemplo, cuando el asunto era la política o la historia) los rasgos de un escritor *intimista*, que debía usar claves y señas que le permitiesen a él reconstruir sus propias vivencias y reflexiones para un momento posterior y más propicio a sus intenciones. Así, Martí desarrolló, por un lado, un sistema de anotación abreviada, una forma especial de «taquigrafía» (que ha complicado la tarea de descifrar y establecer sus textos), como ocurre con el heterogéneo conjunto recogido bajo el título general de «Fragmentos», que proviene de notas escritas en papeles sueltos; por otro lado, adoptó los hábitos de la escritura confidencial, la que se guarda no tanto para mostrar a otros, sino para uno mismo, pues tiene un carácter privado y a veces secreto: un monólogo en forma de diálogo.

Esta actitud se nota mejor en lo que escribió durante sus años neoyorkinos (1880-1895), sin duda el período más dramático y torturado de su vida[4]. en los «Fragmentos» y en las notas provenientes de los llamados «Cuadernos de apuntes», porque aparecen en cuadernillos o pequeñas libretas a veces fechados por años como borradores de un diario, hay confesiones sobre asuntos que angustiaban a Martí en ese período y que apenas si se atrevía a mostrar, al sesgo, en versos y textos destinados a la publicación. La ruptura definitiva de su relación matrimonial como Carmen Zayas y el consecuente alejamiento definitivo de su hijo «Pepito» (agosto de 1891); su difícil relación amorosa con Carmita Miyares de Mantilla, la mujer que permaneció a su lado hasta el final; y sobre todo la existencia de María Mantilla, fruto natural de esta relación que Martí tuvo que negar ante los demás y criar como «ahijada», son acontecimientos que afectan hondamente la vida personal del autor. El lector de *Ismaelillo* y los *Versos libres* podrá advertir la suprema importancia que todo eso cobra para él. Entre los «Cuadernos de apuntes», Martí registró versos que no alcanzó a recoger o que tal vez no tenía intención de recoger: eran confidencias y testimonios de sus pesares más secretos, notas más cercanas a la escritura diarística que a la poesía; en la edición de su *Poesía completa* preparada por el Centro de Estudios Martianos se agrupan en la sección «Versos varios»[5]. Una imagen aparente reiterada con insistencia: la del barco azotado por una furiosa tempestad y a punto de zozobrar. Por lo menos en dos de esos textos o fragmentos, aparece la figura del hijo perdido que, en

[4] *Véase mi libro.* La niña de New York, *que trata sobre la crisis espiritual que sufre Martí en esa época.*
[5] *Vol. 2, 127-188. Las citas poéticas que siguen se refieren a este volumen.*



vez de ser protegido por el padre según el tradicional concepto familiar, es, él mismo, quien brinda protección y refugio al progenitor; cito los versos finales de «A bordo» y «Oh nave, oh pobre nave», respectivamente:

> Desatadas van las balas
> Rodando por la cubierta,—
> Y yo, en medio de la obra muerta,
> Vivo de mi hijo, en las alas! (139).
>
> Bien solitario estoy, y bien desnudo,
> Pero en tu pecho, oh niño, está mi escudo (127)

Entre estos textos hay uno de escritura todavía más cifrada y secreta, llena de veladuras. Se trata de una divagación sobre otro viejo motivo suyo (la poesía como una joya labrada por la desdicha humana) que contiene un voto inquietante:

> Mi pena es mi hija: ¡mi hija
> No me la han de ver jamás! (160).

La afirmación es rotunda pero ambivalente: «hija» es, por cierto, una alegoría del sufrimiento y de la poesía que surge de él, pero también es, literalmente, la hija que las convenciones sociales le impiden mostrar. Y el lector atento de ciertos textos de la revista infantil *La edad de oro* (1889), que Martí escribía íntegramente, podrá comprobar los modos sutiles con los que el autor alude o hace envíos a la misma María Mantilla. Por ejemplo, el conocido poema «Los zapaticos de Rosa» tiene esta dedicatoria: «A Mademoiselle Marie: José Martí», en la que discretamente liga su nombre al de ella; y en el cuento «Nené traviesa» se refiere melancólicamente a las dificultades de un padre que debe criar a solas a su hija y deja entrever que la Nené del texto es una máscara de María, cuyo nombre queda oculto bajo el genérico «la hijita»: "Él [el padre] no le decía "Nené", sino "la hijita"» (*OC*: 18, 174).

Significativamente, cuando Martí decide escribir su *Diario de campaña* en medio de su expedición libertadora a Cuba, sabiendo que esas páginas son un documento trascendental de la gran pasión política que consumió su vida, vincula lo patriótico y lo paternal, dedicándolo a «Mis niñas», título bajo el cual abraza a las hijas legítimas de Carmita Mantilla, y a su propia María; dice la dedicatoria:

> Por las fechas arreglen esos apuntes, que escribí para Vds., con los que mandé antes. No fue escrito sino para probarles que día por día, a caballo y en la mar, y en las más grandes angustias que puede pasar hombre, iba pensando en Vds. (*DC* 27)[6].

Este gesto, tan característico, de considerar a los hijos ajenos y propios como suyos «adoptándolos» afectivamente, otorga a un diario de guerra

[6] *Las siglas corresponden a la edición del* Diario *prologada por Ezequiel Martínez Estrada, que se cita en la bibliografía.*



ciertas características de diario íntimo y aun de carta personal. Martí siente también que los Mantilla, a los que considera su familia, están ahora lejos en New York y que el *Diario* puede acercarlo a ellos, trayéndoles imágenes de Cuba y de sí mismo. Es como un abrazo que envuelve simbólicamente a dos familias: los compatriotas del exilio y los de la isla. Escritas en las mismas circunstancias que el *Diario*, las cartas a los Mantilla (especialmente las dirigidas a María) comparten su intensidad y parecen páginas arrancadas de un solo texto. Martínez Estrada afirmó que este *Diario* presenta «un cuadro de operaciones y un itinerario emocional al mismo tiempo» (8) y hay que coincidir, aunque tal vez haya que invertir la posición de los términos: en el orden y la intención, el plano íntimo es lo primero.

II. Los dos diarios

Lo que llamamos el *Diario de campaña* de Martí es, en realidad, un conjunto de anotaciones que corresponden a dos distintas etapas de su expedición revolucionaria, y que tiene visibles diferencias de tono y enfoque. Los dos diarios se consolidaron póstumamente en una unidad que no oculta la fisura que hay entre uno y otro. El primero, subtitulado «De Montecristi a Cabo Haitiano», va del 14 de febrero al 8 de abril de 1895, y cubre los pasos de Martí entre Santo Domingo (donde había desembarcado el 7 de febrero) y Haití, desde donde parte para Cuba el 11 de abril. Es éste el diario que precisamente dedica Martí a las Mantilla y que se preocupó por poner en sus manos. El segundo tiene un origen por completo distinto: se publicó por primera vez en 1940 como apéndice del *Diario de campaña del Mayor General Máximo Gómez*, y al año siguiente como texto autónomo y bajo el nombre de Martí, con introducción y notas del historiador Gerardo Castellanos G. Por una nota de éste nos enteramos de que el segundo diario, que se encontraba en el archivo de Máximo Gómez en La Habana, de donde fue extraído, está compuesto por 27 pequeñas hojas escritas con la microscópica caligrafía martiana. De extensión casi idéntica al primer diario, éste comienza el 9 de abril de 1895 y se interrumpe el 17 de mayo, o sea apenas dos días antes de su muerte en combate.

El primer *Diario* se ha publicado bajo otros nombres: «Páginas de un diario» o «Apuntes de un viaje», que tal vez le convengan más, no sólo porque subrayan el aspecto fragmentario de su escritura, sino porque en él hay poco de lo característico de un diario de campaña militar: escenas bélicas, actos de heroísmo, prédica ideológica o arengas patrióticas. El tono es intimista y familiar, como interesado en pintar detalles y menudas incidencias más que un cuadro épico. Había una razón que explica parcialmente ese



hecho: Martí, temiendo que el diario pudiese caer en manos del enemigo, suprime o limita el registro de datos de valor estratégico o militar que podían poner en peligro la campaña; hay muy pocos nombres personales o topográficos, lo que dificulta saber dónde o con quiénes está en el momento en que escribe. El texto no es, pues, un manual de lucha montonera y su valor como documento logístico de la guerra de la independencia es muy relativo. Por ejemplo, el 25 de marzo de 1895, la fecha del famoso *Manifiesto de Montecristi* que Martí y Gómez firman, pasa sin que el primero haga ninguna anotación o comentario al respecto. Pero esa circunstancia táctica se une a otra razón de mayor peso y a la que antes he hecho referencia: el estilo, entre confesional y en clave, con el que Martí gustaba hablar de sí mismo. Así, el sabor de la prosa del diario no es secamente documental ni menos militar, sino discretamente personal y sobriamente estético: el de un hombre sensible, un artista (no precisamente un soldado) que se ve envuelto en el drama histórico de su pueblo y siente el impacto emocional de estar, al fin, entre los suyos. Y, como de costumbre, «los suyos» no son sólo los cubanos, sino los humildes hombres y mujeres caribeños que, en el camino, lo acogen, lo «adoptan» y lo hacen sentir en casa, aunque su misión es la guerra. Dominicanos, haitianos, portorriqueños, cubanos son miembros de su gran familia, a cuyo seno vuelve, lleno de nostalgia y esperanza.

La experiencia sustantiva a través de la cual Martí siente que empieza a recuperar la patria largamente perdida, es la contemplación del paisaje. Él, que había evocado el cálido monte cubano desde los fríos bosques del Catskill al norte del estado de New York, redescubre el trópico y sufre una revelación: este paisaje nunca dejó de ser suyo y puede identificarse plenamente con él. Hay un gozoso afán de describir ríos, árboles, pájaros, frutos. Pero, siendo profundamente subjetiva y poética, esa observación no es excluyente e individualista: es un ver que incluye a otros en un contorno común, donde los demás pueden reconocerse como iguales; el paisaje, al fin y al cabo, lo vemos todos y no es de nadie. Por eso Martí no habla frecuentemente en primera persona, sino en plural: «salimos», «llegamos», «nos rompió el día», etc. Por este motivo Martínez Estrada ha afirmado -un poco equívocamente— que el *Diario* es «impersonal» (11). Más propio sería llamarlo «transpersonal», pues el yo se disuelve en una armonía con el mundo circundante: fauna, flora, fenómenos naturales, hombres, todo lo hace vibrar con una emoción de reencuentro con algo entrañable, que los lectores de su poesía reconocerán muy bien[7]. Una palabra sintetiza esa celebración de la armonía del ser humano con un orden natural, hermoso en su simplicidad: el adjetivo «fino», que se reitera copiosamente en las dos partes del *Diario*. En Santiago de los Caballeros observa la manera de hablar de los hombres del lugar y anota:

[7] *Sobre el paisaje en el* Diario *véase Reinaldo Arenas, «Martí ante el bosque encantado».*



La frase es aquí añeja, pintoresca, concisa, sentenciosa: y como filosofía natural. El lenguaje común tiene de base el estudio del mundo, legado de padres a hijos, en máximas finas, y la impresión pueril primera (29).

Y al llegar a la localidad de La Vega siente un aire balsámico:

...era un bien de alma, suave y profundo, aquella claridad. A la vaga luz, a un lado y otro del ancho camino, era toda la naturaleza americana: más gallardos pisaban los caballos en aquella campiña floreciente, corsada de montes a lo lejos, donde el mango frondoso tiene al pie la espesa caña... (37)

Más adelante, tras una breve e intensa viñeta paisajística, ve aparecer a «un negro haitiano» y compone un verdadero cuadro verbal —el hombre delante y la naturaleza al fondo— del que concluye: «El hombre asciende a su plena beldad en el silencio de la naturaleza» (59). Martí presta también una atención privilegiada al mundo de tradiciones y formas que dan espíritu a la vida popular, y a los giros del lenguaje que lo expresan: en la medicina y la cocina caseras, los refranes y las coplas, los ritos del trabajo y el descanso, el saber y el sabor del habla de las gentes más humildes, encuentra tesoros culturales que lo religan a su ámbito natal. La guerra en la que está envuelto, nos hace ver, es un modo de salvar esa anónima grandeza de los hombres de pueblo que él presenta en medallones ejemplarizantes. Del pintoresco General Corona, que, como un Buendía, ha peleado «más de ochenta peleas», nos dice:

Él quiere «decencia en el hombre» y que el que piense de un modo no se dé por dinero, ni se rinda por miedo «a quien le quiere prohibir el pensar» (49).

Pero el medallón más memorable del *Diario* es el del 5 de abril, que comienza «David, el de las Islas Turcas, se nos apegó desde la arrancada de Montecristi» (62-63). Ésta es una de las páginas más perfectas de Martí y de toda la prosa modernista. Con un delicado equilibrio rítmico, funde la descripción, el retrato, los detalles pintorescos y el soplo de la aventura marinera en una trampa que envidiarían Hermann Melville, Joseph Conrad, Álvaro Mutis y otros narradores que han sentido el romántico llamado del mar. No sólo es un magnífico trozo modernista: es también modernísimo[8]. Es difícil leerlo y olvidarlo porque brilla con un fulgor siempre renovado. Confirma, además, el impulso artístico que guía al *Diario* en medio de los embates e incertidumbres de la dura campaña. El trazo que distingue a todo libro es rápido, nervioso, pero la observación es exquisita, sutil, profunda. Ese arte de registrar lo fugaz de un modo duradero tiene algo de la improvisación musical, del gesto rapsódico y sincopado de la escritura contemporánea. Uno casi siente el aliento, la respiración agitada de Martí en la andadura de su prosa diarística. Elaborada entre ráfagas de impresiones e impulsos del momento, esta prosa artística deja a la vista

[8] *Fina García Marruz ha observado cómo Martí agiliza la estructura sintáctica de la frase haciendo un uso muy innovador de los dos puntos, lo que le permite suprimir elementos conectivos y desplazarse, sin cortes, de un plano a otro de la realidad observada. Véase su ensayo preliminar a la edición de los* Diarios, *43-44.*



—como tallada en una piedra en bruto— los ángulos imperfectos y las tronchaduras de una composición azarosa.

Aunque Martí sabe hablar de sí mismo a través de la contemplación de la naturaleza y el cálido contacto con gentes anónimas, en varios pasajes del *Diario* el relato se interioriza mediante recuerdos y confesiones más personales. La anotación del 3 de abril es la simple transcripción de unos versos suyos, que están cargados por la desazón de padre de una hija la que no puede llamar suya:

> Un rosal cría una rosa
> Y una maceta un clavel.
> Y un padre cría a una hija
> Sin saber para quién es (60).

Y el drama de escribir al mismo tiempo que debe callar vuelve a estimular en él esa tendencia por la alusión oblicua y el desnudamiento pudoroso. En la última anotación del primer *Diario*, del 8 de abril, encontramos esta agónica reflexión sobre sus problemas conyugales y sus deberes de cubano:

> Lo que refreno, desborda. Habla todo en mí, lo que no quiero hablar, ni de patria, ni de mujer. A la patria, ¡más que palabras! A la mujer, o alabanza, o silencio. La vileza de nuestra mujer nos duele más, y humilla más, y punza más, que la de nuestro hombre. (65).

III. Martí y la cuestión de la guerra nacional

El cambio de tono en el segundo *Diario* es, como ya señalé, muy marcado. Por momentos, las brevísimas y rápidas anotaciones parecen sólo claves mnemotécnicas para no perder impresiones fugaces sobre las cuales realmente no tiene tiempo de escribir. Por ejemplo: «Salimos del Cabo. Amanecemos en Inagua. Izamos velas» o «Bote. Salimos a las 11. Pasamos rozando a Maisi, y vemos la farola» (69). El ritmo de la prosa se hace más apremiante, desasosegado: la campaña ha entrado en un período decisivo y problemático. Aun así se las arregla para introducir retratos, pasajes evocativos o puramente descriptivos, como el anotado el 18 de abril y que comienza «La noche bella no deja dormir» (74). Pero, por primera vez en su diario, Martí encara la violencia de la guerra y las difíciles disyuntivas morales en las que lo coloca. Alguna vez nos revela la inquietud por su propio endurecimiento ante el espectáculo de la muerte: «¿Cómo no me inspira horror la mancha de sangre que vi en el camino?» (81).

Hay, por lo menos, dos instancias en las que la registra con un tono de alto pero contenido dramatismo: una es el consejo de guerra de Masabó,



un hombre acusado de haber violado y matado. Lo sentencian a muerte. Martí observa que el reo recibe la noticia «sin que se le caigan los ojos, ni en la caja del cuerpo se vea miedo»; luego agrega un patético detalle de su muerte: ya en el lugar de la ejecución, Masabó pregunta: «¿Cómo me pongo, coronel? ¿De frente o de perfil?» y el autor concluye: «En la pelea era bravo» (88). Otra ejecución de un hombre de la tropa expedicionaria, que Martí parece haber presenciado al lado del general Máximo Gómez y que éste realiza en persona, es descrita así:

> ...manda Gómez, con el rostro demudado y empuña su revólver, a pocos pasos del reo. Lo arrodillan, al hombre, espantado, que aún, en aquella rapidez, tiene tiempo, sombrero en mano, para volver la cara dos o tres veces. A dos varas de él, los rifles bajos. ¡Apunten!, dice Gómez: ¡Fuego! Y cae sobre la yerba muerto (95).

En este *Diario,* aparte del general Gómez, aparecen varias figuras militares como Antonio Maceo y Ángel Guerra. Sobre su relación, de gran trascendencia histórica, con los dos primeros, hay algunas páginas reveladoras de las tensiones que exitían entre ellos a pesar de la unidad del ideal liberador. Esas tensiones se precipitan durante los álgidos días de la campaña, pero tienen raíces muy hondas y antiguas; es imposible examinarlas debidamente en esta ocasión. La tarea es además materia de los historiadores de la vida política cubana, lo que yo estoy muy lejos de ser[9]. Pero al menos cabe señalar que no se trataba sólo de una diferencia de temperamentos y estrategias, sino de una discrepancia radical sobre dos conceptos básicos: el de *guerra de liberación* y el de *nación.*

El epistolario de Martí con Gómez documenta esas discrepancias desde por lo menos 1884, pero el *Diario* señala su punto crítico, pues se manifiesta en pleno campo de batalla. Para Martí, la guerra era el medio por el cual se crearían las instituciones civiles indispensables para dar nacimiento a la nación cubana; por lo tanto, el liderazgo militar tenía que ser responsable ante los clubes y organizaciones de veteranos y emigrados reunidos en el Partido Revolucionario Cubano (1892), que había encargado oficialmente a Gómez la conducción de la campaña, en la que Martí era Delegado del Partido. Para Gómez, el objetivo primordial era asegurarse del éxito de la operación bélica, para lo cual exigía el control total de la misma, convencido de que sólo una dictadura militar podía culminar el proceso revolucionario cubano. En esto, la posición de Maceo era más próxima a la de Gómez que la de Martí, a quien consideraba un «retrógado» (Hernández 18). En realidad, los fracasos y disensiones internas durante las campañas de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la Guerra Chiquita (1879-1880), le habían confirmado a Martí que tan importante como planear la guerra era asegurar las bases de la sociedad civil que nacería de ella. En el citado *Manifiesto de Montecristi*, Gómez y Martí habían asegurado «la

[9] *Véase, por ejemplo, José M. Hernández,* Cuba and the United States, *sobre todo el capítulo 1. Se cita en el texto como Hernández.*

indulgencia fraternal para con los cubanos tímidos o equivocados» y aun su respeto por el «español neutral y honrado, en la guerra y después de ella» (*OC*: 4, 94). Pero ésta era, en verdad, la posición de Martí, no la de Gómez, cuya actuación iba a contracorriente del ideal democrático e igualitario de aquél, expuesto en las *Bases* aprobadas en febrero de 1982[10].

Dos momentos en el segundo *Diario* contienen reveladoras escenas de ese drama político. Uno es el encuentro con Maceo (mayo 5) que aparece triunfal «con un caballo dorado, en traje de holanda gris» (88) y se traba luego en una acre discusión con Martí (Maceo llega a decirle: «Lo quiero menos de lo que lo quería» y lo trata sarcásticamente de «doctor Martí», (89), en un típico debate entre autoridad militar y autoridad civil. Ante los agravios, Martí amenaza con renunciar y sintetiza así su posición: «El ejército libre, y el país, como país con toda su dignidad representado» (*ibíd.*). Y días más tarde (mayo 10) nos describe el duro debate entre Gómez y otros hombres sobre la cuestión de quién manda en la revolución y qué es lo que ésta persigue tras la victoria. Uno de esos hombres contesta al desafiante Gómez: «Porque nosotros hemos venido a la revolución para ser hombres y no para que nadie nos ofenda en la dignidad de hombres» (101)[10]. El lector puede sentir la aprobación con la que Martí cita esa respuesta. En este asunto la discreción de Martí es visible: su reticencia es la que habla en medio de los silencios que, como agujeros negros, velan el texto. Quizá escribió más, pero bien sabemos que manos ajenas arrancaron dos páginas del original: las que corresponden al 6 de mayo, precisamente el día siguiente de su entrevista con Maceo.

Es una lástima que eso haya ocurrido porque la actualidad de estos debates es asombrosa: ¿no estamos acaso viendo hoy en Cuba cómo el poder omnímodo de una estructura partidaria, heredera de una revolución militar y encarnada en un caudillo absolutista, se atribuye la representación del país entero y lo suplanta en palabra, acción y destino? Esa usurpación es la que presentía Martí cien años atrás. El dilema del militarismo y el caudillismo no es sólo cubano, sino latinoamericano y nos ha marcado a fuego. Pero el caso de Cuba es el más dramático porque, sufriendo a la vez la profunda escisión de sus gentes, la debilidad de sus instituciones democráticas y la crónica intervención extranjera, parece estar encarando todavía su incompleta guerra por la independencia. Pero si ese proceso debe completarse por la misma vía, no puede ser sino librando la «guerra de espíritu y método republicanos» que soñó Martí para liberar a su patria.

José Miguel Oviedo

[10] *Sobre las diferencias entre estas dos figuras, consúltese su* Correspondencia con el General Máximo Gómez (*Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1992); 18 de mayo de 1895, un día antes de su muerte que quedó inconclusa, pero en ella registró importantes precisiones sobre la cuestión de la guerra y la república; después de afirmar que su autoridad como representtane de la emigración debe ser renovada «conforme a su estado nuevo, [por] una asamblea de delegados del pueblo cubano», escribe: «...quiere la revolución a la vez sucinta y respetable representación republicana —la misma alma de humanidad y decoro, llena de anhelo de la dignidad individual en la representación de la república que la que empuja y mantiene en la guerra a los revolucionarios»* (Martí por Martí, *ed. de Salvador Bueno, México, Presencia Latinoamericana, 1982, 263).*



Bibliografía

ARENAS, REINALDO. «Martí ante el bosque encantado». *Necesidad de libertad.* México: Kosmos, 1986, 57-61.

BEAUJOUR, MICHEL. *Poetics of the Self-Portrait.* New York: New York University, 1991.

GARCÍA MARRUZ, FINA. «Ensayo preliminar». En José Martí: *Diarios.* La Habana: Editorial Libro Cubano, 1956.

GÓMEZ MÁXIMO. *Diario de campaña del Mayor General...* Introducción de Gerardo Castellanos G. La Habana: Talleres del Centro Superior Tecnológico, 1940.

GUSDORF,GEORGES. «Conditions and Limits of Autobiography». James Olney, ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Princeton: Princeton University Press, 1980, 28-48.

HERNÁNDEZ, JOSÉ M. *Cuba and the U.S. Intervention and Militarism, 1868-1933.* Austin: University of Texas Press, 1993.

MARTÍ, JOSÉ. *Obras completas.* 27 vols. La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963-1973.

———. *Diario de campaña de... De Cabo Haitiano a Dos Ríos.* La Habana: Ediciones del Instituto Cívico Militar, 1941.

———. *Diario de campaña.* Prólogo de Ezequiel Martínez Estrada. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971.

———. *Poesía completa.* Ed. crítica del Instituto de Estudios Martianos. 2 vols. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

OVIEDO, JOSÉ MIGUEL. *La niña de New York: una revisión de la vida erótica de José Martí.* México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

SANTÍ, ENRICO MARIO. «Meditación en Nuremberg: los últimos días de José Martí». Ottmar Ette y Titus Heydenreich, eds., *José Martí 1895-1995, Lateinamerika-Studien 34*, 23-28.

SZÁVAI, JÁNOS. *The Autobiography.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.



Miscelánea martiana

I. Una casa hecha para los otros, para todos

En los años 50, María Zambrano vivía su exilio en Cuba. Los poetas Fina García Marruz y Cintio Vitier le hacen llegar los *Diarios* de José Martí, escritos en el año 1895, cuando como combatiente lucha por la independencia cubana. María Zambrano los lee apasionadamente. A la belleza de ese castellano de campaña, tan preciso y conceptual como colorista, sensual y lírico, se une el descubrimiento de un ser humano agónico y al tiempo revolucionario, cuya eticidad deslumbra a la discípula de Ortega. Y María Zambrano escribe:

> La existencia misma del Diario, su tono y una específica calidad como de misterioso temblor del alma ante las cosas que parecen herirle, hace que sea un testimonio de los más preciosos y raros que un hombre puede dejar; más que un testamento, cosa del pensar; un itinerario de su morir, cosa del ser. No dudaba del triunfo de la causa a que se había entregado; la sabía cierta, inevitablemente cierta, más allá de los combates que faltaban por dar, cierta en virtud de la necesidad histórica, la sabía cierta quizá porque había cumplido...
>
> Nacido poeta, tuvo que ser hombre de acción... Es la forma de ser habitante del planeta, de vivir un destino humano sobre la tierra. Y esto para dejar una Casa hecha para los otros, para todos.

María Zambrano penetraba en la esencia de Martí: su vida, su obra, fue una cuerda tendida desde su tiempo hacia el futuro, un sendero andado para que las huellas en él marcadas permanecieran para siempre.

El 26 de agosto de 1893 publicaba en su diario *Patria:*

> Sí: para ellos: para los que llevan en su corazón desamparado el agua del desierto y la sal de la vida: para los que la sacan con sus manos a la tierra (en sustento del país) y le estancan el paso con su sangre al invasor que se lo viola: para los desvalidos que cargan en su espalda de americanos, el señorío y pernada de las sociedades europeas: para los creadores fuertes y sencillos que levantarán en el continente nuevo los pueblos de la



abundancia común y de la libertad real: para desatar a América y desuncir al hombre. Para que el pobre, en la plenitud de sus derechos, no llame, con el machete enojado, a las puertas de los desdeñosos que se lo nieguen: para que la tierra, renovada desde la raíz, dé al mundo el cuadro de una patria sana, aleguen la equidad verdadera regida conforme a su naturaleza y composición, y en la justicia y el trabajo fácil desahogada y dichosa: para llamar a todos los cráneos y hacer brotar de ellos la corona de luz.

Martí, en su vida, es el hombre que lucha contra el tiempo, contra el mito, incluso contra el destino, como muchos de los personajes quijotescos de nuestra literatura. Su «Ismael» eso significa: fuerte contra el destino. La cruz y el cáliz como viacrucis y destino final: el poeta y combatiente es el pensador y hombre redentor: de él, con todos y para el bien de todos.

Sudaba muerte —siempre la muerte presentida, asumida, fue su almohada—. En la campaña liberadora, se erguía en Dos Ríos la cruz donde consumaría su sacrificio y, consciente del mismo y del sentido y significado de su misión, de la trascendencia que siempre buscó imprimirle —esa casa hecha para los demás, ya que en sus exilios él nunca tuvo albergues propios—, escribe a su gran amigo, el mexicano Manuel Mercado:

Yo estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber —puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que realizarlo—, de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso.

Y, por no insistir más en este punto, otro breve escrito, fragmento de la carta que el 15 de mayo de 1894 dirige a su madre:

... esta pasión mía del recogimiento, cada vez más terca y ansiosa... Ahora voy al Cayo, por unos cuantos días y de allí sigo mi labor... sin una mancha de ambición, de intriga o de odio... Mi porvenir es como la luz del carbón blanco, que se quema él, para iluminar alrededor. Siento que jamás acabarán mis luchas. El hombre íntimo está muerto y fuera de toda resurrección, que sería el hogar franco y para mí imposible... La muerte o el aislamiento será mi único premio.

Su premonición, afortunadamente, sólo tuvo un valor temporal, pues la obra literaria y la altura ética de José Martí están, cien años después, más vivas que nunca, encerradas en otro de sus mensajes: «moriré dando luz». La influencia de los textos bíblicos, de los clásicos castellanos, se deja sentir en su lenguaje: seguir los caminos de su vida supone ver hasta qué punto obra y existencia estaban unidas, fusionadas.

II. Una vida en dos exilios

Cerca de la muralla de la vieja Habana que al puerto se asoma, en una casa sin luz de la calle Paula, número 41, nace José Martí, el 28 de enero



de 1853. Es hijo de españoles: el valenciano Mariano Martí, sargento primero de infantería, y la tinerfeña Leonor Pérez. Con cuatro años de edad realiza su primer viaje a España, a Valencia. Por poco tiempo: en junio del 59 regresa la familia a La Habana. De sus estudios, destaca un maestro, amigo, protector: Rafael María de Mendive. Cuando Martí cumple los doce años, le recuerda vestido de dril blanco, impartiendo clases de historia, o leyendo el periódico, tal vez escribiendo poemas independentistas. Y escribirá sobre él:

... a solas, en los largos paseos del colgadizo, cuando, callada la casa, de la luz de la noche y el ruido de las hojas fabricaba su verso; o cuando, hablando de los que cayeron en el cadalso cubano, se alzaba airado del sillón y le temblaba la barba.

Falta el dinero en la casa de Martí. Entra éste a trabajar en una bodega. Mientras lleva los libros de cuentas, comienza a escribir en papel de estraza sus primeros poemas. Pero no va a tener tiempo de crecer a la risa, al juego. Martí inicia muy pronto sus cárceles: del alma y del cuerpo, de la soledad y del exilio.

En 1869, cuando Martí contaba dieciséis años de edad, publicaba sus primeros trabajos políticos en *El Diablo Cojuelo* y el drama patriótico «Abdala» en *La Patria Libre.* Y el 21 de octubre, acusado de infidencia, ingresa en la cárcel de La Habana. El texto de la carta que él y su compañero Fermín Valdés dirigen al condiscípulo Carlos de Castro y Castro, que se había alistado en el ejército español, es el siguiente:

Compañero: ¿Has soñado tú alguna vez con la gloria de los apóstatas? ¿Sabes tú cómo se castigaba en la Antigüedad la apostasía? Esperamos que un discípulo del señor Rafael María de Mendive no ha de dejar sin contestación esta carta.

Pelado al rape, con ropa de presidiario. A la pierna derecha han fijado un grillete que se une a la cadena que rodea su cintura. Diariamente, antes del amanecer, es conducido hasta la cantera La Criolla, camino de la Chorrera, con sus compañeros de cárcel: permanece doce horas bajo el sol, trabajando. Algunos penados mueren, despeñados, suicidándose. A la música de las cadenas y grilletes arrastrados, se une la de las voces y gritos de los capataces, la de las fugaces lluvias torrenciales. Martí contaba diecisiete años de edad. Relataría un año después, en «El presidio político en Cuba»:

Dante no estuvo en presidio. Si hubiese sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiese desistido de pintar su infierno... Sufrir es quizá gozar. Sufrir es morir para la torpe vida por nosotros creada, y nacer para la vida de lo bueno, única vida verdadera. Yo no soy aquí más que una gota de sangre caliente en un montón de sangre coagulada.



Al fin se le conmutaría el presidio por la deportación en Isla de Pinos, y el 12 de diciembre de 1870, por el exilio hacia España.

Nos hemos detenido, brevemente, en estos años. Le marcarán de por vida. Cádiz, Madrid, Zaragoza; estudios de Derecho y Filosofía y Letras; visitas a museos, bibliotecas, teatros; tertulias en cervecerías; conversaciones con políticos; entusiasmo ante la proclamación de la república; polémicas con la prensa sobre la cuestión cubana; algunos mítines. Imágenes que va fijando en su memoria para luego, en sus crónicas de los años 80 en Nueva York, desarrollar en diversos periódicos de las Américas. Porque Martí, el cubano que lucharía de por vida contra el colonialismo español, era al tiempo heredero de la cultura y la revolución españolas. Si él escribió en su célebre «Manifiesto de Montecristi», 25 de enero de 1895: «... la guerra no es contra el español, que en el seguro de sus hijos y en el acatamiento a la patria que se ganen podrá gozar respetado y aún amado de la libertad que sólo arrollará a los que le salgan, imprevisores, al camino», Juan Ramón Jiménez le definirá medio siglo más tarde: «Martí era hermano de los españoles contrarios a esa España contraria a Martí».

Enamorado de la literatura, el teatro, la pintura españoles, escribió un bellísimo trabajo sobre Goya, y de Quevedo dijo: «Ahondó tanto en lo que venía, que los que hoy vivimos con su lenguaje hablamos».

En Madrid publicó sus opúsculos «El presidio político en Cuba» y «La República española ante la revolución cubana», además del poema «A mis hermanos muertos el 27 de noviembre». Se enamoró en Zaragoza. Escribió su drama «*Adúltera*». Inició sus enfermedades físicas, compañeras siempre de las angustias morales. Y al fin marchó a México. Iniciaría sus exilios por las Américas: de México a Guatemala —tras contraer matrimonio con Carmen Zayas y haber pasado una corta estancia en La Habana. Vio morir a la dulce niña de Guatemala. Su espíritu crítico, antidogmático, nunca aceptaría depender de caudillos o dictadores: por eso encadenaba sus exilios a sus esfuerzos por liberar la conciencia de los habitantes de los pueblos en que trabajaba. En círculos intelectuales y progresistas, hablaba, escribía, organizaba, no tardando en entrar en conflicto con las fuerzas vivas y gobernantes de dichos países. Como escribió a Manuel Mercado:

> Con un poco de luz en la frente no se puede vivir donde mandan tiranos.

Entre septiembre de 1878 y septiembre de 1879 viviría en Cuba. El 17 de septiembre de este último año sería detenido y cuatro días más tarde saldría deportado para España. Poco tiempo. Antes de embarcarse en Inglaterra para Nueva York, destino que sería definitivo hasta el año de su muerte, se detendría en París. El 18 de diciembre conocería a Sarah Bernhardt:



Sarah es flexible, fina, esbelta. Cuando no está sacudida por el demonio de la tragedia, su cuerpo está lleno de gracia y abandono: cuando el demonio se apodera de él, está lleno de fuerza y de nobleza. Su cara, aunque femenina, respira una bella fiereza: aunque bien parecida, no lleva impresa la belleza, sino la resolución.

Año de 1880: Nueva York. Año de 1895: desembarco y muerte en Cuba. Quince largos años de estancia en Estados Unidos, con el paréntesis de algunos pequeños viajes: Venezuela, Costa Rica, México, Jamaica, República Dominicana... Trabajos intensos: como periodista, traductor, fundador del partido revolucionario cubano. Soledades inmensas. Tragedias íntimas. Dudas morales, éticas, sobre la propia acción que impulsa junto a los generales Gómez y Maceo por liberar su patria. En Martí siempre está presente el futuro. Y la libertad. No la suya, la de los demás. La de quienes incluso piensan de forma diferente a él. Tuvo intención de escribir un libro titulado *Concepto de la vida.* Aunque no realizara el proyecto, en sus numerosos escritos dejó impreso el concepto que, hasta el sacrificio personal, tuvo de la vida: siempre al servicio de los demás.

Escribe a Viondi en 1880:

... esa vida falsa que las convenciones humanas ponen enfrente de nuestra verdadera naturaleza, torciéndola y afeándola... Ud. Viondi sabe que, por imaginativo y exaltable que yo sea, he sufrido y penado bastante para que en mi corazón no quepa gozo que mi razón no crea justo. Lo imposible es posible. Los locos somos cuerdos. Aunque yo, amigo mío, no cobijaré mi casa con las armas del árbol que siembro.

Su mujer regresa, con el hijo, a Cuba. Temores del alma, heridas del cuerpo, le llevan a escribir sus terribles *Versos libres* —escritos más con sangre que con tinta—, sus hermosos *Versos sencillos.* Y al tiempo, va fijando una crónica diaria, profunda, exacta, musical, de orfebre, sobre la forma en que viven, crecen, se desarrollan los Estados Unidos de América: su pujanza, sus contradicciones terribles, sus avances técnicos y científicos, sus miserias morales, su condición avasalladora, sus grandes hombres, estadistas, escritores: el latir de un mundo que quedaría reflejado para siempre como una de las más apasionantes y bellas crónicas de las postrimerías del siglo XIX escritas y publicadas en el mundo. Lezama Lima dijo de ellas:

Sus crónicas enviadas a *La Nación* de Buenos Aires, en las que describe los más importantes sucesos de esa época en los Estados Unidos, ofrecen la culminación de su estilo... Sin duda, es el más grande creador que hemos tenido, es también el poeta de obra más honda y bella, más eterna.

Y Rubén Darío:

Los Estados Unidos de Bourget deleitan y divierten, los Estados Unidos de Groussac hacen pensar; los Estados Unidos de Martí son estupendo y encantador diorama que casi se diría aumenta el color de la visión real.



Decíamos: junto a la labor literaria, creadora, la política, liberadora. Pero la acción siempre supeditada a la idea. Y la libertad no es sólo política: fundamentalmente moral. Èn todo momento, y especialmente desde su carta del 20 de octubre de 1884 a Máximo Gómez, hasta las últimas páginas del *Diario de Campaña,* en mayo de 1895, una misma concepción ética y revolucionaria.

Escribe en el 84:

> Hay algo que está por encima de toda la simpatía personal que Ud. pueda inspirarme, y hasta de toda razón de oportunidad aparente; y es mi determinación de no contribuir en un ápice, por amor ciego a una idea en que me está yendo la vida, a traer a mi tierra un régimen de despotismo personal, que sería más vergonzoso y funesto que el despotismo político que ahora soporta, y más grave y difícil de desarraigar, porque vendría excusado por algunas virtudes, establecido por la idea encarnada en él, y legitimado por el triunfo. Un pueblo no se funda, General, como se manda un campamento... ¿Qué somos, General, los servidores heroicos y modestos de una idea que nos calienta el corazón, los amigos leales de un pueblo en desventura, o los caudillos valientes y afortunados que con el látigo en la mano y la espuela en el tacón se disponen a llevar la guerra a un pueblo, para enseñorearse después de él?... Tal como es admirable el que se vale de una gran idea para servir a sus esperanzas personales de gloria o de poder, aunque por ellas exponga la vida.

Fue el 5 de mayo de 1895 cuando tuvo un fuerte enfrentamiento en el ingenio La Mejorana con los generales Maceo y Gómez. Su concepción antimilitarista de la revolución queda reflejada en el siguiente fragmento del *Diario:*

> ... Y me habla, cortándome las palabras, como si fuera yo la continuación del gobierno leguleyo y su representante... En la mesa, opulenta y premiosa, de gallina y lechón —vuélvese al asunto: me hiere y me repugna: comprendo que he de sacudir el cargo con que se me intenta marcar, de defensor ciudadanesco de las trabas hostiles al movimiento militar. Mantengo rudo: el ejército libre, y el país, como país y con toda su dignidad representado.

Desgraciadamente, las páginas 28, 29, 30 y 31 de su manuscrito fueron destruidas. Y él ya no tuvo tiempo de rehacerlas. Moría el domingo, 19 de mayo, con 42 años de edad. Moría como premonitoriamente había escrito en sus *Versos sencillos:*

> Yo quiero salir del mundo
> Por la puerta natural:
> En un carro de hojas verdes
> A morir me han de llevar.
>
> No me pongan en lo oscuro
> A morir como un traidor:
> ¡Yo soy bueno, y como bueno
> Moriré de cara al sol!



Nuestro mundo es un mundo de desterrados. Martí es el paradigma de ellos. Su exilio es doble: físico y moral. Pierde la tierra por no poder vivir bajo el colonialismo: pierde la mujer, el hijo, porque no comprenden su ansia libertadora, su pasión por la justicia y el compromiso ético: pierde amigos, incluso compañeros de lucha, porque no acepta otra revolución que la puesta al servicio de la colectividad, la que se realiza no en beneficio propio, sino en el bien de todos.

Sus angustias y soledades en Nueva York, en un mundo que cada vez le era más hostil, y que sólo compensará el amor de Carmen Miraves y de su hija María, que le salvaron tal vez de la desesperación absoluta, pueden seguirse en sus cartas y sobre todo en sus *Versos libres*, menos conocidos pero para mí más conseguidos, hermosos, que el resto de su obra poética. Al tiempo, se desgarraba con encargos —una novela, traducciones— que laceraban su libertad creadora pero le permitían contribuir al sustento de su familia: otro desgarro, el apartamiento de sus padres, la queja de éstos, agobiados económicamente y con el añadido moral de haber perdido el apoyo de su único hijo varón.

Cuando, en su juventud, Martí estuvo deportado en Isla de Pinos, se sumergió en la lectura de la Biblia. También leyó textos de o sobre Buda, a otros pensadores y místicos, cristianos o filósofos de la razón, que intentaron influir con sus ideas en la regeneración moral de sus pueblos. Y los escritos de Martí reflejan la cólera de Isaías o la pasión de San Juan de la Cruz: son un espejo que trasluce la tensión de su espíritu y la ansiedad de su vida agónica. Ya el retrato de sus once años nos muestra un rostro apasionado, casi místico, que en sus sucesivas versiones, según transcurrían los años, continúa reflejando la soledad y la entrega, lo que muchos han denominado caridad martiana: sus palabras mejor que nadie lo definen:

> Que yo voy muerto, es claro: a nadie importa. Y ni siquiera a mí, pero por bella, ígnea, varia, inmortal, amo la vida. Lo que me duele no es vivir; me duele vivir sin hacer bien. Mis penas amo. Mis penas, mis escudos de nobleza. No a la próvida vida haré culpable.

Y a su madre, 1892:

> ... la muerte no me mata, caí unos días cuando la infamia fue muy grande, pero me levanté.

Y el 25 de marzo del 95, en la última carta que escribió a su madre:

> ... Ud. se duele, en la cólera de su amor, del sacrificio de mi vida... El deber de un hombre está allí donde es más útil. Pero conmigo va siempre en mi creciente y necesaria agonía, el recuerdo de mi madre... Crea que jamás saldrá de mi corazón obra sin piedad y sin limpieza... Tengo razón para ir más contento y seguro de lo que Ud. pudiera imaginarse. No son inútiles la verdad y la ternura. No padezca.

Exilio, soledad, dudas, esperanzas mordidas por las angustias de quienes —piensa, como ya en el 84 escribe a Mercado— pretenden hacer de la guerra una empresa propia. Lucha, se entrega hasta el límite por la causa de la revolución independentista, pero teme ser cómplice de su posterior envilecimiento. Y el 11 de febrero de 1892 escribe a Mercado, penúltima de las cartas que le dirige:

Sólo le diré que he estado, con el alma a rastras, de organización patriótica, y de la cama a la tribuna —de viajes de evangelista—, de enfermedad larga y grave, de polémica y de desafío. Alguna vez le he escrito que cuando no tenga fuerzas para mí, las tengo para mi patria.

Algunos, interesadamente, intentan simplificar a Martí, fragmentarle para servir a sus propios y espúreos intereses. Y esto no es posible, esto es traicionarle, crucificarle de nuevo. Porque Martí era tan antiimperialista como anticaudillista, tan humano como solidario. Siempre en su concepto de la redención —el Cristo sufriente y humillado del que habló en su trabajo «Castillo», cuando contaba dieciocho años de edad—, tan necesario para dar ejemplo e impedir que a los viejos tiranos sucedieran los nuevos tiranos, aunque en nombre de la libertad hablaran, y a la independencia de Cuba de España sucediera la dependencia de Cuba de los Estados Unidos.

Porque a Martí pueden aplicársele las palabras escritas por Nietzsche: «Todo lo que no me mata me da fuerzas».

Martí era al fin el hombre que, en una obra que escribe para los niños de América, *La Edad de Oro,* clarifica su pensamiento de una forma que no admite tergiversaciones:

Un hombre que se conforma con obedecer leyes injustas, y permite que le pisen el país en que nació los hombres que se lo maltratan, no es un hombre honrado... En el mundo ha de haber cierta cantidad de decoro como la de haber cierta cantidad de luz. Cuando hay muchos hombres sin decoro, hay otros que tienen en sí el decoro de muchos hombres. Esos son los que se rebelan con fuerza terrible contra los que le roban a los pueblos su libertad, que es robarles a los hombres su decoro. En esos hombres van miles de hombres, va un pueblo entero, va la dignidad humana.

La obra

Poesía. Artículos. Cartas. Discursos. Un diario y una novela, ésta de menor interés. Una obra que no es sino prolongación de una vida. Leyéndola, parecemos escucharle. Si la escucháramos, pondríamos en verso aquella fluida, torrencial, espléndida oratoria.

Martí ha sido definido como modernista, precursor del modernismo. También abre vías al barroquismo. Su lenguaje nunca podrá ser considerado, sin



embargo, meramente esteticista. El lenguaje martiano es como su discurso político: conflicto del hombre consigo mismo y con la sociedad en que vive y crea, incluso con la propia lengua en que escribe. Dice Martí: «Tal como anda el castellano, es lengua fofa y tímida; y cuando se la quiere hacer pensar, sale áspero y confuso como odre resquebrajado por la fuerza del vino.» Y en otra ocasión: «No será escritor... sino aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época... No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica.» Y define: «El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase sin quitar eso mismo de la idea.» No: nunca —salvo en determinadas obras menores que él mismo rechazaba— encontraremos en sus trabajos poético-políticos la vaciedad lírico-novelesca. En España, reconocieron fundamentalmente esa belleza y profundidad hombres como Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Gaos, Federico de Onís, Fernando de los Ríos, Ricardo Gullón, y en Hispanoamérica, aparte de Darío —tal vez el primero en dar a Martí lo que Martí fue— o Sarmiento, fue Gabriela Mistral una de sus más entusiastas admiradoras.

Darío escribió:

> Hoy ese hombre es famoso, triunfa, expande, porque escribe, a nuestro modo de juzgar, más brillantemente que ninguno de España o América. Porque su pluma es rica y soberbia; porque cada frase suya, si no es de hierro es de oro, o huele a rosas, o es llamarada... porque fotografía y esculpe en la lengua, pinta o cuaja la idea, cristaliza el verbo en la letra, y su pensamiento es un relámpago y su palabra un tímpano o una lámina de plata o un estampido.

Y Gabriela Mistral:

> En Martí no fatiga el período a fuerza de estar vivo de cabeza a pies... El vocabulario martiano no será nunca extravagante, pirotécnico ni snob, pero será novedoso hasta volverse inconfundible... Es un divulgador de ideas, pero como la savia le alcanza, él las echará a rodar en torrentes de símiles... No sabemos bien si su escritura es su vida puesta en renglones o si su vida es su escritura enderezada. Hemisferios de agradecimiento son para mí la literatura y la vida de José Martí.

Cromatismo. Musicalidad. Exuberancia. Fusión de la tradición con el lenguaje nuevo, de literatura y ciencia, de pasado y nuevo mundo a edificar. Forma y contenido fundiéndose para que el lenguaje golpee la conciencia y al tiempo estremezca la sensibilidad. Sueño contenido por la razón, alentado por ella para vivificarlo.

Iván Schulman, que junto a su maestro Manuel Pedro González ha sido uno de los mayores estudiosos y teóricos sobre el modernismo martiano, escribe:

El papel de Martí como innovador e iniciador en el movimiento modernista queda acentuado aún más por su empleo de símbolos cromáticos altamente individualistas. La influencia del parnaso y del simbolismo en su cromatología —en enunciado teórico y construcción estilística— es ya patente en 1875. Catacresis, hipálage, sinestesia y bisemia constituyen los recursos principales de que Martí echa mano para más símbolo de color. Como Martí utilizó tan tempranamente formas estilísticas remozadas (1875-1882) —lenguaje simbólico, símbolos cromáticos, formulaciones parnasianas, impresionistas, expresionistas y simbolistas, una prosa rítmica y un verso sencillo y natural en lo externo— es necesario como iniciador del modernismo y no, según opinión de la crítica tradicional, como un precursor.

Pienso, personalmente, que la belleza literaria se aunaba en Martí a la obsesión por desarrollar temas concretos e ideas-fuerza. No buscaba ser creador de estilo o escuela, sino ahondar en la literatura como expresión de vida. Una belleza trascendida por su profundidad visionaria y cosmogónica. ¿De qué temas no escribiría Martí? Viajaba con los libros que leía, y describía situaciones vividas o inventadas con ayuda de sus lecturas. Todo era actual para él, y todo podía ser desarrollado con función creadora y modernista, es decir, transformadora.

Y los temas martianos. Libertad del hombre en la libertad de los pueblos; sentido independentista; prédica constante por la justicia, la ética; la «caridad» martiana: antirracismo, antixenofobia, educación y cultura como factores de progreso y liberación; literatura como viaje al conocimiento.

Y entre las obras, el ya subrayado *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*, uno de los mayores y mejores testimonios de la literatura intimista. De contenida belleza, su alcance agiganta, desde la ética, la figura de Martí hasta una profundidad que no es realmente valorada aún.

En gran parte de su prosa, de sus *Versos sencillos*, en el *Ismaelillo* y *La Edad de Oro*, apreciamos la influencia clásica española. Dos ejemplos poéticos:

> De tanto esperar —¡es cierto
> que lo espero cada día!—
> que acabe al fin la agonía
> en el reposo del muerto,
> me entran como temporales
> de silencio —precursor
> de aquel silencio mayor
> donde todos son iguales.
>
> ...
>
> Dígame de qué ríos
> regó este prado,
> que era un valle muy negro
> y ora es lozano.

La influencia del misticismo español la vio así el cubano Juan Marinello, que durante largos años analizó la escritura martiana:

En cierto modo, el *Ismaelillo* es como la reinvidicación moderna de los mejores



recodos de la lírica peninsular. Sus antecedentes y confluencias hay que buscarlos en lo *místico y lo popular*, dos expresiones distintas pero igualmente entrañadas en la invención clásica española; la fresca gracia de los *villancicos*, que penetró el genio de Lope y de Góngora, reaparece en esta escala martiana. Y también la pasión trascendente de Santa Teresa y de Fray Luis.

Junto a Santa Teresa, añadimos, San Juan, y la presencia de la muerte manriqueña, muerte que le acompañará desde la infancia, tema dominante entre los temas martianos. El Cristo redentor es un Cristo humano, más real, cercano, literario y filosófico, combatiente: «En la cruz murió el hombre un día; pero se ha de aprender a morir en la cruz todos los días».

Lenguaje que parte, pues, de la tradición hispánica, pero es al mismo tiempo innovador, trabajado con el mismo cuidado y ardor con que el orfebre modela la materia que le sirve para realizar sus trabajos artísticos. Es el producto resultante, final, lo que importa, y para ello no duda en vulnerar, inventar, recrear cuantos barros, hierros, materias, le ofrezca en estado puro la naturaleza. Como no duda en rechazar el academicismo imperante en gran parte de la literatura de su tiempo, huir de una literatura que es producto de una sociedad igualmente estancada, decadente, incapaz de crear, inventar futuro. Martí enriquece su vocabulario con abundantes neologismos, su composición es al tiempo plástica y musical, ordena la escritura en auténtica ritmación orquestal, tiene una potencia creadora que posibilita destacar las ideas dominantes en los momentos justos y precisos para imponernos todo el caudal de su mensaje espiritual y humanístico, para hacernos reflexionar o deleitarnos con la luz, el sonido, el color desprendidos de sus ideas: una visión multidimensional del hombre y su circunstancia: y para ello se vale igual de la frase corta y los conceptos apretados que del derrumbe poético desbordado. Perífrasis, tropos, símiles, símbolos, ideas gestadoras, ideas-semen creadoras de múltiples nuevas imágenes en partogénesis siempre natural y espontánea, delirio verbal y adjetivación esplendorosa, en las que medimos los tiempos, acompañamos al creador en su delirio por describir, subrayar, los estados del alma o el reflejo de la vida que observa. Martí ha sido, además, uno de los mejores creadores de prosa periodística de todos los tiempos, anticipándose sus crónicas a las novelas de Dos Passos, Truman Capote, Upton Sinclair.

La ética martiana

Su lenguaje, como su vida, es su ética. Esta conforma la mayor grandeza y actualidad de Martí, ese hombre que no murió en las postrimerías del



siglo XIX, sino que está creciendo en los prolegómenos del siglo XXI. Porque hablar de política, de compromiso literario, si se quiere ser auténtico, trascender cualquier dependencia de poder o de mercado, es referirse a José Martí.

Podríamos destacar múltiples ejemplos, entresacados de su larga vida apoyada en testimonios escritos; darían lugar a varios volúmenes de sus trabajos: desde sus primeras obras juveniles en los periódicos que él mismo crea cuando estudia en La Habana y es detenido precisamente por la carta ya citada en este trabajo, hasta las páginas de su *Diario de Campaña*. En conferencias, en artículos, en sus versos, en su correspondencia, Martí muestra siempre este carácter de entrega a los demás, de luchar por una tierra libre, una república de todos y para todos.

Unos simples fragmentos tipifican y definen esta actitud, esta postura vital, lineal como quizá no pueda encontrarse en otro personaje de nuestra historia contemporánea.

El 9 de octubre de 1885 escribe en carta a J. A. Lucena:

> Ni un solo instante me arrepiento de haber estado con los vencidos desde la terminación de nuestra guerra, y de seguir entre ellos, porque con ellos ha estado hasta ahora no sólo el sentimiento que anima a las grandes empresas, sino la razón que justifica los sacrificios que se hacen para lograrlas. Cuando puedo dar he dado, y he de dar, obrando activamente, ya en lo visible, ya con mi mismo silencio, para obtener en mi país la cesación de un gobierno que lo maltrata y desafía, y sustituirle otro que asegure el decoro y la hacienda de sus hijos; el decoro sobre todo, que vale más que la hacienda. Cuanto puedo hacer he hecho para salvar a mi país de una situación ahogada y odiosa, sin llevarlo con este pretexto a otra que pueda ser aún más temible... Y sin oponerme a los planes de nadie ni levantar yo planes por mí mismo, me he quedado en silencio significando con él que no se debe poner mano sobre la paz y la vida de un pueblo sino con un espíritu de generosidad casi divina, en que los que se sacrifiquen por él garanticen de antemano con actos y palabras el explícito intento de poner la tierra que se liberta en manos de sus hijos, en vez de poner, como hacían los malvados, sus propias manos en ella, so capa de libertadora. La independencia de un pueblo consiste en el respeto que los poderes públicos demuestran a cada uno de sus hijos... Tan ultrajados hemos vivido los cubanos, que en mí es locura el deseo, y roca la determinación, de ver guiadas las cosas de mi tierra de manera que se respete como a persona sagrada la persona de cada cubano, y se reconozca que en las cosas del país no hay más voluntad que la que exprese el país, ni ha de pensarse en más interés que en el suyo.

Y el 16 de marzo de 1895, dos meses antes de morir, en carta a Tomás Estrada Palma:

> Yo creo que, al fin, podré poner el pie en Cuba, como un verdadero preso. Y de ella se me echará, sin darme ocasión a componer una forma viable de gobierno ni a ajustar, como hubiera sido mi oficio, las diferencias ya visibles entre los que no entienden que para defender la libertad se debe comenzar abdicando de ella —y los que a la misma libertad entregan y vuelven la espalda, si no les viene en beneficio propio.



De mí, ya le digo, voy preso, y seguro de mi inmediato destierro: y también de la utilidad para mi patria de este martirio.

Y por último, 1 de abril del mismo año, y en carta al mismo destinatario:

... No habrá dolor, humillación, mortificación, contrariedad, crueldad, que yo no acepte en servicio de mi patria. Tal vez fuera nulo mi empeño de hacer entender plenamente a los hombres la absoluta consagración de un ser humano al bien ajeno, con desistimiento voluntario de todas las tentaciones o ambiciones que afean o desvían usualmente la mayor virtud: pero es mi consagración.

Y en sus versos, los versos que en sus exilios compone, que alivian el dolor de la soledad o la angustia de sus premoniciones.

Ismaelillo. Dedicatoria:

Hijo: espantado de todo, me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti.

Versos sencillos. Fragmentos de la introducción:

Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón. Fue aquel invierno de angustia, en que por ignorancia, o por fe fanática o por miedo, o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos... Y la agonía en que viví, hasta que pude confirmar la cautela y el brío de nuestros pueblos; y el horror y vergüenza en que me tuvo el temor legítimo de que pudiéramos los cubanos, con manos parricidas, ayudar al plan insensato de apartar a Cuba, para bien único de un nuevo amo disimulado, de la patria que la reclama y en ella se completa, de la patria hispanoamericana, me quitaron las fuerzas mermadas por dolores injustos. Me echó el médico al monte: corrían arroyos: escribí versos. A veces ruge el mar, y revienta la ola, en la noche negra, contra las rocas del castillo ensangrentado: a veces susurra la abeja, merodeando entre las flores... Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos. Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras.

Y los *Versos libres.* En un apunte a lápiz del manuscrito, puede leerse:

A los 25 años de mi vida escribí estos versos: hoy tengo cuarenta: se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética.

Y en la introducción, que titula «Mis versos»:

Éstos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: ¡oh, cuánto áureo amigo que ya nunca ha vuelto! Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas.

Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos, y la sangre sale a borbotones de la herida... Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre.

Hoy, la ética martiana, en momentos en que el pensamiento zozobra en los estertores de un siglo que da la espalda a los valores morales, que se cuestiona incluso, por el egoísmo de quienes se erigen en sus responsables políticos e incluso científicos, el propio futuro de la humanidad —el progreso no se sitúa en función del interés de la humanidad, sino de los beneficios de quienes la controlan— tiene más validez que nunca, alumbra, desde la agonía del siglo XIX, los albores del siglo XXI. Aquel hombre mordido de dudas y soledades, era no sólo precursor de independencias de conciencias y de pueblos: era el grito desgarrado del escritor que antepone la moral al interés, el amor al egoísmo, la belleza al mercado. Un hombre universal. Un tan fabuloso escritor como ser humano.

Andrés Sorel



Tres retratos de Martí, por Bernardo Figueredo Antúnez (1892/93)



Preámbulo a Martí poeta

Era el siempre poeta, el poeta siempre.

Poetizaba su vida y la vida de los otros. Poetizaba los sentimientos y los sufrimientos; las penas como las alegrías. Conocía la rudeza y lo crudo de la realidad, el golpe del martillo y el aroma de la rosa, pero su mágica naturaleza se sobreponía al aroma y al golpe. El impulso cósmico que lo echó sobre el mundo lo convertía a cada instante en el mago transmutador instantáneo de cuanta broza y escoria, acíbar o pezuña, echaba en la redoma de su alma. De un amor como de un dolor brotaba en él un poema.

En el poeta integral lo poético es la respiración natural del ser. Antes y después del verso o del poema mismo, ese ser misterioso poetiza, transmuta todo. En prosa o en verso, en la palabra hablada como en la escrita, en el silencio comunicativo que es lenguaje real del amor y de la amistad, Martí era el poeta-siempre.

Sabía mantener los pies en la tierra como el que más y mejor lo hiciera, pero ahí está el gran misterio de su dualidad o aún de su pluralidad de almas. Martí no es uno, es ciento.

Al tiempo que existe, *vive.* Como del romano de quien se dijo en el epitafio «existió sesenta años, vivió veinte», queriéndose significar que sólo disfrutó realmente de la vida veinte de los sesenta años que estuvo sobre la tierra, de Martí cabe afirmar: existió cuarenta y dos años, vivió doscientos o mil. Tanto fue lo que ardió aquella materia que lo recubría, tanto fue el universo que incorporó a su alma.

En un hombre como Goehte la mirada es el instrumento incorporador; en Martí es la poesía. Por la poesía el mundo entra en él y él se asimila, se incorpora el mundo. La poesía era en sus manos lo propio que el cincel en las de Miguel Angel. Su ser, que es ante todo su imaginación, su instinto

para transformar en imágenes fijas el fluido y huidizo azogue del contorno, es por esencialidad poesía, sin poemas visibles en muchas ocasiones, sin versos escritos o dichos sino de tarde en tarde, pero él, el poeta, tiene su hogar verdadero, su paraíso personal indispensable, en la órbita poesía del planeta tierra.

Perpetua e incesantemente está en transustanciador de lo real en irreal y de lo irreal en realidad. Su don de alquimia le impulsa a transmutar lo terrenal en celeste, y lo celeste, lo Cósmico, en milagro cotidiano, en hecho real. El pedazo de pan y la estrella.

Es el poeta quien descubre que no existe frontera ni diferencia alguna entre lo irreal y lo real. Es un soñador que ve los hechos exteriores, y un pragmático que siente la fuerza de los sueños. Siente que lo irreal no es más que lo real incompletamente visto, lo material mirado descuidadamente, sin ver lo que verdaderamente se tiene ante los ojos. Que no es solamente el cuerpo, sino el intracuerpo, el extracuerpo, lo espectral materializado.

Un objeto, un sentimiento, un paisaje, una persona conservan secretamente, siempre, sus raíces estelares, su cuna extraplanetaria. Un vaso de agua está tan lleno de irrealidad y de improbabilidad, de fantasmagoría, como el ala del ángel. Es el poeta, así Martí literalmente, quien sabe que las infinitamente pequeñas partículas de hierro que hay en la sangre, nacieron de la explosión de una estrella muerta, provienen de una catástrofe cósmica y forman parte viva y real del cosmos.

La tierra está atada al universo y sólo los iluminados, los videntes de ojos de microscopio y alma de telescopio, son llamados a mostrarnos la verosimilitud de lo inverosímil, la irrealidad de lo real y la realidad de lo irreal. El poeta, como el pintor, como el músico, si de veras merecen llevar esos augustos nombres, son pedagogos del universo para el semirracional, semiciego, semisordo, que es (somos) el hombre común y corriente.

José Martí es un hecho alucinante de poeta integral, constante inconsciente de su videncia. Más allá de sus numerosos poemas escritos en versos, él vivió en poesía, por la poesía, para la poesía. Su existir —su insistir— consistió en poetizar el mundo que le rodeaba, fuese la tierra natal o la extranjera, fuesen hombres, mujeres o niños los que atraían su mirada mágica, encantadora, alquímica. Veía y trasveía. Lo oscuro como lo diáfano pasaba por la descomunal retorta de su espíritu a la velocidad de la luz. Pensaba, escribía, hablaba, como quien va muy deprisa, como alguien a quien esperan en otro lugar, en otro salón del planeta.

Uno puede, si quiere, contentarse con sus bellas imágenes, tan plásticas, y leer:



> Como delante de un ciego
> pasan, volando las hojas,
> y se *ve* el poema

o leer este rasgo de Magritte:

> Como un ave que cruza el aire claro,
> siento hacia mi venir tu pensamiento,

o este poderoso verso juanramoniano:

> Sólo el amor engendra melodías,

o,

> Cual caballero de la muerte cruzo
> solo y temblando el cuerpo de la vida,

o se le puede oír llamando a un poeta:

> Vencedor de los dulces ruiseñores,

o atenderle con asombro esta declaración que es un tratado de estética:

> O ritmo de la carne, oh melodía,
> oh licor vigorante, oh filtro dulce
> de la hechicera forma,

o ya en calma decir:

> Pájaros, sólo pájaros: el alma
> su ardiente amor reserva al universo,

o suavemente agitado por su vinculación al cosmos decir:

> El alma desceñida, a ver el mundo
> se asoma desde el seno de una estrella,

o se puede aceptarle la sombría invitación a acompañarle en el viaje al fondo de su alma y fascinarse con la estrofa tremenda:

> El heno, entre los claros
> del verde frescor parece oro.
> Las nubes majestuosas, serenas,
> cruzan a paso lento el cielo vago.
> Huele a vida la tierra; pitorrean
> los pájaros; de arriba
> cae la lluvia a lanzazos, como si viendo
> pasar los ángeles despiertos una fiera
> tan bella como la tierra, disparasen



> sobre ella desde las nubes
> todos los saetazos.

¡Cuántos poemas fabulosos, escritos sobre su piel, hay que leerle a este hombre! Partiendo de «Sueño con claustros de mármol» y de «No música tenaz me hables del cielo»; ¿cómo rechazar ninguno de los increíbles *Versos libres* y «Flores del destierro»? ¿Y «Lluvia de junio» donde confiesa más dramáticamente aún que en *Versos sencillos* la tentación del suicidio?

Dije en otra ocasión que Martí le ofrendó, le sacrificó a Cuba, más que su vida, su muerte, su acuciante deseo de salir de este mundo por propia decisión. En los *Versos sencillos* se lee:

> Cuando al peso de la cruz
> el hombre morir resuelve,
> sale, hace el bien, luego vuelve
> como de un baño de luz.

Ahora contemplamos cómo el poeta describe su pensamiento del suicidio:

> De este Junio lluvioso al dulce frío
> Quisiera yo morir: ¡ya Junio acaba!
> Morir también en Mayo amable quise,
> Cuando acaba Mayo. Saborea
> Su dulce el niño, y con igual regalo
> En noches solas y febriles días,
> Cual ardilla ladrona a ocultas mimo
> El pensamiento de morir. Del libro
> Huyen los ojos ya, buscando en lo alto
> Otro libro mayor: pero no quiero
> Ni en tierra esclava reposar, ni en esta
> Tierra en que no nací: la lluvia misma
> Azote me parece, y extranjeros
> Sus árboles me son. Sí, me conmueve
> Mi horror al frío: ¡oh patria, así
> Como mi corazón, mi cuerpo es tuyo!
> ¡Que los gusanos que me coman, cubanos sean!

En medio de su desolación se rehace por la contemplación de la poesía y dice:

> Saber no quiero
> De la pompa del mundo: el amor cabe
> En un grano de anís: la gloria apenas
> En un ojo de hormiga: la grandeza
> Del corazón, el hombre envenenado
> Antes la muerte que la aplaude: el verso
> Es el último amigo...

El verso, la poesía como único amigo, amigo final. Tal escribió quien dijo: «Decir en verso, poner en verso, lo que no brotó en verso, es prostituir



el verso». Para Martí era insoportable el plañidero, el querelloso, el que hace de su pena personal una acusación contra el cielo. Afirmó:

> Por Dios que cansa
> tanto poetín que su dolor de hormiga
> al Universo incalculable cuenta.

No escribió una poética expresa, porque no creía en formas o fórmulas fijas para crear. Reproducir, dijo, no es crear: y crear es el deber del hombre. En lo hondo, pensaba en la poesía como misterioso testimonio de un misterio más alto, que se nos hace próximo en el quehacer *espontáneo* de la poesía, el mensajero de la Verdad, de lo verdadero, de lo real. Resumía él así su pensamiento:

> En forma de imagen da verdad la poesía. No nace de pensar ni del que la escribe. ¡Nace escrita! El poeta no ha de ser soberbio porque no crea lo que parece suyo. Lo que brota de él como llama súbita, que en él prende, ya que es su cráneo muro escaso, ¡eso es Poesía! Lo que incuba y trabaja con la mente, y pule con el estilo cuidadoso, y labora con pena grandísima, es la jerga del oficio, hecha a calor de estufa, que acabará con las pasiones que la engendran, y no soportará la luz del sol.

Esta condena de la poesía fabricada, construida artificialmente, *literariamente,* es una de las grandes anticipaciones de Martí, que adivinó o vio el peligro de «las palabras de la tribu» utilizadas como ladrillos para levantar un muro. Pero muro de nieve, poema sin alma, pura inteligencia geométrica, ultracerebral, helado y yerto.

La poesía de Martí, la poesía en él, es cálida, viva. Se toca al hombre leyendo el poema. Se siente que sus versos están hechos con sangre, con piel, con hueso. Es un hombre amasado en poesía. Poema su mirar, su hablar, su traje, su velar, su dormir despierto.

¡Esqueleto revestido de poemas! Por el halo fantástico de su persona descubrimos la radiante lección de metafísica humana que nos dio Teilhard de Chardin al decirnos: *Sólo lo fantástico tiene posibilidades de llegar a ser realidad.*

Gastón Baquero





LA
EDAD DE ORO
PUBLICACION
MENSUAL
DE RECREO E INSTRUCCION
DEDICADA Á LOS NIÑOS
DE AMÉRICA

REDACTOR: JOSE MARTÍ
EDITOR:
A DACOSTA GOMEZ

ADMINISTRACION:
77 WILLIAM STREET,
NEW YORK.

El que habla. (Paisaje de José Martí)

El paisaje del poema, menos aún que el novelesco, no puede pretender ninguna objetividad. Sin duda, porque su escritura es del orden de la presentación y no de la representación: el mundo que allí se nos ofrece no reenvía, como se cree espontáneamente, a un universo objetivo preexistente, a un modelo previo que tendría la función de reproducir. Surge, al contrario, de su propio movimiento, como la proyección de una voz que lo inscribe a la vez que se inscribe en la organización del texto. Porque, en el poema, todo paisaje es una voz y toda voz es un paisaje. O, si se prefiere, unos paisajes aparentemente diferentes, variados, pero que acaban por conformar uno solo: el insondable, propiamente indescriptible, que cada sujeto lleva en sí mismo y que quizá no sea más que ese punto inalcanzable, esa mancha ciega en la cual, cesando de estar ante el mundo, se confunde con él. Entonces, habla una sola energía y, a través de una voz singular, se hace oír, como un eco multiplicado, el infinito de una voz anónima y sin rostro...

★

Sin duda, este llamado que viene de una ilimitada profundidad da su poder de fascinación a un corto poema de José Martí compuesto poco antes de su muerte, en 1895, hace exactamcnte cien años. En la intimidad de una confidencia a la vez intensa y laxa, se expresa un doble cxilio: el efectivo exilio del país (del paisaje) amado, Cuba, y el exilio presentido de una vida que, a punto de extinguirse, dice sí al porvenir, un retorno a la *otra* patria infinita —al *otro* paisaje: el universo experimentado como totalidad— y aquí figurado por la gran noche cósmica que intermitentemente, se engendra y se borra:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.
Cual bandera
que invita a batallar, la llama roja
de la vela flamea. Las ventanas
abro, ya estrecho en mí Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

Todo poema es, en el fondo, una elegía: canto fúnebre de adiós a la inalcanzable belleza del mundo. Éste lo es doblemente porque, ya se ha dicho, canta a la vez la separación de la pequeña patria y de la grande: de Cuba y de la noche. «Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche)». De entrada se afirma la doble dimensión política y poética del poema: con la patria geográfica e histórica por la cual va a morir Martí, se confunde la otra patria, mítica y eterna, que va a alcanzar con su muerte. Solitario, solo ante estas dos patrias de las cuales se siente, a un mismo tiempo, solidario («Dos» —acento inicial— resuena en «yo», —acento central— el cual anuncia «noche» —acento final—), el sujeto es el lugar de una *conjunción*. Ésta se afirma interrogativamente a la vez que se inscribe rítmicamente, en el segundo verso, en la trama prosódica apretada del primer hemistiquio —«¿O son una las dos?»— en la cual las dos vocales de Cuba y la sílaba inicial acentuada de *noche* se entre-contestan para acabar fusionándose emblemáticamente en *una*, cresta acentual y centro del sintagma, con el mismo título que el *yo* del verso precedente. La escritura no sólo enuncia sino que también *realiza* esta identificación reafirmada un poco más adelante en la breve evocación de Cuba en el crepúsculo. Momento sombrío y grandioso: a la desaparición del sol y de su esplendor («No bien retira / su majestad el sol...») corresponde, *imagen inversa*, la aparición de Cuba como una viuda vestida con velos negros y con un clavel en la mano, inversión que se inscribe igualmente en la organización prosódica misma, porque a *majestad* responde *mano* (donde también resuena el eco de *noche)* y a *sol* la inversión especular de *velos*. Dicho de otra manera —y porque todo concurre a hacer de Cuba esta imagen fúnebre, hasta su

inscripción anagramática en el grupo «cual viuda»— Cuba *es* la noche. Silencio, tristeza y muerte la acompañan con el negro de sus velos, con el clavel cuyo color aún indeterminado se tiñe de una tonalidad sombría por la recíproca implicación de «clavel» y «velos», también con la amplitud de la frase y sus tres encabalgamientos sucesivos de los cuales sube poco a poco la aparición en tanto que desciende lentamente la noche.

Entonces, dramática en su contenida desesperación, como proferida entre el susurro de sibilantes mezcladas— «¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento», sobre cuyo fondo se responden, netos, sonoros, «cuál» y «clavel», se eleva la queja de Martí ante la tragedia vivida por su patria y por él mismo. Porque este clavel que ahora se vuelve sangriento, él lo conoce bien: es su corazón arrancado a su pecho abierto como el del sacrificado al cual se compara. Pero el pudor de la confidencia, el tono de confesión en voz baja, quita a esta imagen lo que podría tener de demasiado grandilocuente en su insostenible violencia. Sólo queda una tristeza desgarradora que se vuelve más intensa, no sólo por la tensión de los encabalgamientos sucesivos y la repetición de «vacío» al final del verso, sino también por el eco de la palabra *Cuba* cuya sílaba final resuena tres veces (vacío/vacío/estaba) y una vez la consonante inicial («corazón»). Así, de «Cuba» a «clavel» y a «corazón», pasando por «cual», «cuál» y «que» —y de «Cuba» a «vacío» pasando por «bien», «velos», «clavel», «viuda» y «tiembla», se teje una doble red fónica: la que reúne la patria («Cuba») y el corazón («corazón») por intermedio de la herida («clavel») y la que liga la patria con la desesperación («vacío») por intermedio del duelo («velos», «viuda»). Inscrito por la escritura en el pecho *vacío* y en el *corazón* arrancado, el paisaje amado —la patria— es, entonces, una parte viva del ser de Martí.

De allí la afirmación convertida en algo aún más revulsivo por la sencillez de la formulación: «Ya es hora // de empezar a morir». El poeta no *canta*, sino que *habla* en voz baja. Lo que manifiesta el uso casi sistemático del encabalgamiento, es decir de la no correspondencia de las articulaciones sintácticas de las frases en el corte de los versos. Prosaísmo discreto que, rompiendo la medida del endecasílabo clásico, hace el *ritmo* del poema, creando este movimiento de desequilibrio, de vacilación, de aliento discretamente precipitado. Porque aquí un hombre presiente la inminencia de la muerte. Y es en la imagen de este paisaje infinito donde él la enfrenta. Noche dulce y propicia, *buena,* dice, como lo es Cuba, la tierra amada que, paragramáticamente, no cesa de confundirse con ella: «La luz estorba... palabra hum(a)n(a)... universo habl(a)... que el hombre...»

Ahora, el gran tema romántico de la noche domina al poema: *noche madre,* abismo y sexo oscuro están demás porque sólo queda ya el gran



texto donde todo, sin cesar, se responde y se corresponde, la gran voz anónima que atraviesa un infinito de ecos de voces: «El universo / habla mejor que el hombre». Entonces, la voz del poeta sólo puede callarse. O mejor, en el blanco del verso brutalmente quebrado, dejar hablar en ella, a través de ella, la *noche universo,* ese insondable paisaje del que se trataba al comienzo y que está en el corazón de toda la poesía moderna desde el romanticismo alemán: el de la analogía universal. Silencio sin bordes entramado de ecos, de estallidos, vacío constelado cuya insignificancia se ilumina de signos, de configuraciones enigmáticas... También Octavio Paz puede decir de esta frase que «ningún otro poeta de nuestra lengua podía haber[la] escrito antes (ni Garcilaso, ni San Juan de la Cruz, ni Góngora, ni Quevedo ni Lope de Vega) porque todos ellos estaban poseídos por el fantasma del Dios cristiano y porque tenían enfrente a una naturaleza caída»[1].

El hemistiquio formado por la ruptura del verso devuelve al sujeto un habla perdida durante un instante limitado pero desmesurado. Por el vigor de sus dos oclusivas iniciales y de la comparación militante de la bandera en el que se inscribe el anagrama del nombre de Cuba, parcialmente retomada en el verso siguiente —«Cual bandera // que in(v)it(a) (a) batallar»— este verso breve es como un sobresalto contra la desesperación y el abandono a las fuerzas cósmicas de la gran madre nocturna. De «batallar» a «llama roja», la imagen de la revolución se propaga, abrasando el lugar íntimo de la escritura: «la vela flamea». Entonces, una vez más, José Martí, abandonando esa nostalgia que lo habita y que es parte de él mismo, va a volverse hacia el exterior. El acto de *abrir* las ventanas, fuertemente marcado por el encabalgamiento y el acento inicial de «abro» que abre el verso siguiente, se opone simétrica y simbólicamente al de *cerrar* a las voces del mundo interior, subrayado por la fuerza acentual de *mí,* a la cesura «ya estrecho en mí». Como si, en un último sobresalto, retomara vigor este impulso revolucionario que imantó toda la vida de Martí y que lo conduce hasta a afirmar, con una exageración justificada por la urgencia de su compromiso, que «la expresión es la hembra de la acción».

Sobresalto de corta duración, en consecuencia. El contra-acento de «Muda...» / «Ya estrecho en mí. Muda...», viene a quebrar este sobresalto de energía, a la vez que retorna para marcar la inclusión recíproca del sujeto y de la tierra amada, de nuevo presente en la asonancia *u/a* del epíteto que la califica. Así se instaura el último movimiento del poema, hecho con esta frase larga y lenta de la cual resurge la imagen inicial de la viuda-patria. Pero la imagen, aquí, está invertida: Cuba no *aparece* más sino que *desaparece:* su clavel se deshoja y la *nube* con la cual es comparada la confunde una vez más con la noche (nube = Cuba más noche): las dos patrias sólo hacen una... Sin duda, la fuerza de sugestión de este final

[1] *Octavio Paz:* Los hijos del limo, *Seix Barral, Barcelona, 1974, página 141.*



se apoya, aparte de en la imagen, en el ritmo de esos tres versos: el doble encabalgamiento del uno en el otro, el doble contra-acento del segundo («...clavel, como una nube...») agregado al contra-acento del primero («mí. Muda...»), engendran un movimiento que prolonga la regularidad métrica del verso final, su segmentación por tres comas sucesivas, los puntos suspensivos y la inscripción repetida de la palabra «Cuba» («que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa»). De aquí esta visión de la angustia de una deriva lenta, crepuscular: viuda enlutada por tantos muertos, la tierra-madre pasa, se aleja irremediablemente y se va, para siempre, a perderse en la noche...

★

Meditación sombría, trágica, este poema manifiesta, a través de un paisaje doble y único, un compromiso doble y único, político y poético. Liberándose de la rima y del balanceo retórico del endecasílabo por la práctica sistemática del encabalgamiento que inscribe en el movimiento de la escritura las pausas de la reflexión y las intermitencias emocionadas de una respiración vuelta así físicamente perceptible, José Martí alcanza, en el centro de este texto, una sencillez sin edad: «...Ya es hora / de empezar a morir. La noche es buena / para decir adiós. La luz estorba / y la palabra humana. El universo/ habla mejor que el hombre...». «Ni *self pity* ni elocuencia» (Octavio Paz), sino aceptación estoica de la fatalidad. Esto es lo que aquí nos conmueve: esta tensión entre la certeza asumida de un destino trágico y el tono púdico, emocionado, de una confidencia murmurada en voz baja. Sobriedad expresiva que Martí denomina «verso natural» y que opone a la grandilocuencia de la poesía modernista de la época: «Contra el verso retórico y ornado / el verso natural. Aquí un torrente: / allí una piedra seca...» Es por esto, sin duda, que nos resulta cercano. Como, un poco más tarde, Machado y Vallejo.

Esta sobriedad, seguramente, no es sinónimo de pobreza. Lo que le da su fuerza es, según traté de mostrarlo, la extrema densidad de la escritura. Atrapado en esta constelación fonemática que gira en torno a su astro central, el nombre de «Cuba», cada palabra (viuda, velos, clavel, cual, vacío, corazón, buena, bandera, batallar, vela, ventana, muda, nube, enturbia...) no es en sí misma sino en su relación con las otras. Igualmente, cada imagen. Así, la aparición, aparentemente fechada —«fin de siglo»— de la «viuda», no es retórica, decorativa ni gratuita, sino que está *motivada* por su intimidad fonética con la palabra-tema. Igualmente, las de «clavel» o «bandera». El poema funciona como un organismo —o, por mejor decir, como *un universo en escala reducida* en el cual, también, todo se *responde y corresponde*— donde el todo se refleja en cada parte y viceversa. Entonces,

este universo, asimismo, «habla mejor que el hombre»: dice mucho más de lo que cree decir *conscientemente* el poeta, porque está hecho por esas fuerzas —esos paisajes— que lo habitan y que él nunca domina totalmente al escribir: fuerzas biológicas, psíquicas, sociales, históricas, culturales, que lo han formado pero que, tomadas en el movimiento de la enunciación, se transforman en esta voz única, ese *ritmo* singular del cual el texto es, en cierta medida, el eco. O, si se prefiere, ese *paisaje escrito* a través del cual cada lector podrá, en su momento, circular e ir al encuentro de ese desconocido en el cual, en su momento, quizás, habrá de reconocerse.

Jacques Ancet

(Traducción: Blas Matamoro)



Autorretrato de José Martí (México, 1875/1877?)



Tradición y modernidad en los *Versos libres*

Pensar en los *Versos libres* es pensar en todo Martí y en toda la poesía contemporánea en castellano. Si bien es verdad que estos versos fueron publicados póstumamente, en 1913 (aunque casi todos ellos los compuso el autor alrededor de 1882); si es verdad también que no todos los grandes poetas hispánicos de nuestro siglo XX se han enfrentado directamente a su lectura, no es menos cierto que estos «endecasílabos hirsutos» contienen una poética extraña para su momento, la cual, sin embargo, resulta muy actual para nosotros. La *tradición de la ruptura,* que en el lúcido entender de Octavio Paz comienza con los primeros románticos y se consuma en las vanguardias históricas, ha recorrido aceleradamente numerosos cambios de gusto, de sensibilidad y de planteamientos poéticos: hoy, en la última década del siglo XX, parece no encontrar eco la gran poesía social —no necesariamente politica— que se escribió en castellano en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta. Tampoco nos seducen como antaño las transgresiones a la lógica y a la poética clasicista que protagonizaron el surrealismo y sus «ismos» coetáneos: los leemos, sí, cuando se trata de grandes poemas, pero no creo que discurra por esos cauces la «estética dominante» hoy en día.

Al igual que en los años cuarenta, inmediatamente después del violento desenfado de las vanguardias, la poesía prefiere transitar por los senderos familiares del clasicismo. Al menos en España, y a pesar del pluralismo estético de los poetas jóvenes, no es arbitrario el hecho de que Luis Antonio de Villena haya elegido como subtítulo para una antología de nuestra última promoción poética el lema de «el sesgo clasicista en la actual poesía española»[1]. En efecto, aunque el ansia de la originalidad sigue espoleando al creador literario de nuestros días, tal originalidad no implica

[1] *Cfr. Villena, L. A., ed.,* Fin de siglo, *Madrid, Visor, 1992.*



romper con el legado inestimable de los clásicos, sino, muy al contrario, revitalizarlo con la sensibilidad del momento.

Pienso que en este contexto la lectura de los *Versos libres* martianos no sólo nos revelará su imperecedera calidad literaria, sino que conectará de lleno con las aspiraciones y preferencias estéticas dominantes en los lectores de hoy. Y ello es así porque Martí introdujo, ya a principios de los ochenta del pasado siglo, una savia nueva y aun revolucionaria para el panorama poético de entonces en el mundo hispánico: nueva y revolucionaria por sus recursos y tendencias estilísticas, por su visión del mundo y por el modo en que expresa su dolorosa circunstancia vital. Esto no fue óbice para que mantuviera a fuego vivo su admiración por los clásicos de nuestro Siglo de Oro y para que la maestría de tales escritores áureos se vislumbrara casi siempre en unos versos tan novadores. La modernidad de los *Versos libres* rebasa las audacias del mismo movimiento modernista hispanoamericano y llega a prefigurar no pocas corrientes poéticas de nuestro siglo. Como acierta a concluir Fina García Marruz, «en esos versos inéditos, revueltos y escondidos entre su papelería (...) estaba el comienzo de la poesía moderna en nuestra lengua. Sus ondas irían, con secreto influjo, hasta el páramo unamuniano de una parte, de otra, a través de Darío, hasta Juan Ramón, tocando las dos principales ramas de la poesía española (...)»[2]. Pero no se estanca ahí dicha modernidad: estos *Versos libres* poseen una sustancia germinativa en la que entrevemos, a muchas décadas de distancia, la estética de no pocos autores muy posteriores a los citados[3]. Y ello es así también porque el cubano asimiló conscientemente, en su vida y en su estilo, los veneros siempre claros de los clásicos de nuestras letras. Tradición y modernidad se enlazan así en una obra eminentemente moderna, más moderna aún —insisto— que el mismo modernismo literario hispánico.

El tema de los *Versos libres* es el «tema» total de José Martí: aquí expone explícitamente su precisa visión del mundo y de la poesía, de manera que la materia filosófico-existencial se halla esencialmente unida a la materia metapoética: meditación sobre la vida y sobre la poesía misma, las cuales, como en cualquier poeta contemporáneo, aparecen indisolublemente aliadas. Así lo expresa el autor en el encendido prólogo que escribió para este poemario:

> Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros—. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida.
>
> No zurcí de éste y aquél, sino sajé en mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre[4].

[2] *Vitier, Cintio y Fina García Marruz,* Temas martianos, *La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, p. 247.*

[3] *Cfr. Jiménez, José Olivio, «José Martí a las puertas de la poesía hispánica moderna», en su libro* La raíz y el ala: aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí, *Valencia, Pretextos, 1993. Sobre este trabajo de Jiménez he realizado una investigación posterior, que me ha llevado a reconocer los trasluces martianos en otros poetas hispánicos de nuestro siglo, algunos de los cuales serán citados en estas líneas.*

[4] *Martí, J.,* Versos libres *en* Poesía completa *(edición crítica de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas), La Habana, Letras Cubanas, 1985 tomo I, p. 57. Citaré los poemas por esta rigurosa edición crítica, que se apoya decididamente en los manuscritos martianos. No obstante, a pesar de la completa historia textual de estos poemas póstumos, considero oportuno añadir los que recoge Ivan Schulman en su edición de los* Versos libres *(Madrid, Cátedra, 1982), ya que esos textos como «No, música tenaz» y «Homagno audaz» se adecuan perfectamente al espíritu y al estilo de los restantes* Versos libres.

La «estética de la sinceridad» que aquí se proclama se verá desarrollada fidelísimamente en casi todos los poemas. En ellos será muy difícil aislar lo estrictamente biográfico de las intuiciones metafísicas y universalistas y del argumento metapoético que recurre incansablemente en el libro: todos estos ámbitos del saber y de la existencia aparecen aquí consustanciados en una experiencia poética unitaria que aglutina las diversas inquietudes del autor. En este sentido nos sorprenderá comprobar cómo un acontecimiento biográfico muy concreto suele ser el punto de arranque de una emoción que, en su imprevisible transcurso, va fecundando el intelecto para aportar soluciones luminosas a las cuestiones últimas de la existencia humana.

Se diría que Martí avizora, a más de un siglo de distancia, esa «poética de la experiencia» que se atribuye a muchos de los jóvenes poetas españoles de hoy. Aun tratándose de una denominación muy vaga (pues ¿qué poesía no nace de la experiencia?), creo entender lo que se designa con tal calificación: una poesía en la que se alude explícitamente a la experiencia biográfica y cotidiana del autor. Esta tendencia, que remite a la lírica española de la posguerra (desde Blas de Otero y José Hierro hasta Gil de Biedma y Francisco Brines, entre otros muchos), parece tener sus orígenes más remotos en el romanticismo. Pero Martí, inserto en esa tradición, superó el confesionalismo de los poetas románticos españoles e hispanoamericanos para hablarnos de su acontecer vital de un modo más concreto y cotidiano y apuntando siempre mucho más arriba: ofreciéndonos de continuo la intuición de una ley que rige el universo y la historia humana. Creo que son estas dos dimensiones de su poesía (biografismo y trascendencia) las que lo vinculan a la mencionada lírica de posguerra: es aquí donde radica su intrínseca modernidad. José Olivio Jiménez, glosando una de las sentencias principales de la poética martiana, llama la atención sobre este valioso biografismo: «Martí no olvida —dice— su doble precepto: la poesía ha de tener fundamento real, pero a la vez no ha de quedarse en el rimar flojo y lastimero del sufrimiento propio, sino que ha de alzarse en rápido giro sobre la tierra a la búsqueda de las supremas cumbres del espíritu»[5].

Si tratamos de esbozar con unos cuantos trazos la visión del mundo que empapa estos *Versos libres*, no tardaremos en convencernos de esta connatural modernidad[6]. No obstante, advertiremos que, en esa cosmovisión impregnada del pensamiento más audaz de su época, Martí no corta las raíces que lo anudan a los presupuestos filosóficos y morales de la rancia tradición occidental. Su concepción del universo como un todo armónico que comparte una única esencia metafísica (el Amor) procede —no cabe duda— del armonismo cósmico defendido por el idealismo alemán (Krause entre ellos) y por el romanticismo de Schopenhauer. De esta manera el

5 *Jiménez, J. O., «Un ensayo de ordenación trascendente de los* Versos libres*» en* La raíz y el ala..., *ed., cit., pp. 75-76.*

6 *Cfr. el extenso capítulo «Visión del mundo de José Martí» de mi libro* La poética de José Martí y su contexto, *Madrid, Editorial Complutense, 1994.*

mundo se ofrece como una continua sucesión de analogías entre unos seres diferentes que comparten una sola sustancia idéntica para todos: la diversidad de seres y de grados del ser será sólo una apariencia física para el conocimiento humano, ya que en la realidad metafísica todo es Uno y todo participa de las mismas leyes:

> (...) Hay leyes en la mente, leyes
> Cual las del río, el mar, la piedra, el astro,
> Asperas y fatales (...)[7]
> («Pollice verso»)

Martí, al percibir los distintos seres de la naturaleza, incluido el hombre, descubre una legalidad universal que todo lo rige con justicia. De ahí su acendrado eticismo y su creencia en la trascendencia eterna de cada acto humano, que aflora poco después en el mismo poema:

> ¡Alza, oh pueblo, el escudo, porque es grave
> Cosa esta vida, y cada acción es culpa
> Que como aro servil se lleva luego
> Cerrado al cuello, o premio generoso
> Que del futuro mal próvido libra![8]

A pesar de la expresión «leyes ásperas y *fatales*», no debemos comprender esta cosmovisión según el fatalismo ciego de Schopenhauer: si para éste la esencia metafísica del universo es una Voluntad que actúa sin sentido, Martí, coincidiendo con él en este monismo sustancial del cosmos, cifra su esencia en el Amor, cuyo actuar no es ciegamente trágico, sino perfecto y justiciero. Lo *fatal* de esas leyes alude al carácter inapelable con que se cumplen, y no al sentido trágico.

Sin duda alguna, este universo como un perfecto sistema de analogías es el mismo que concibieron los poetas románticos y sus sucesores simbolistas, como sentenció Baudelaire en sus «Correspondencias»:

> La Nature est un temple ou des vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent[9].

Si para Baudelaire esos «largos ecos se confunden de lejos *en una tenebrosa y profunda unidad*», también Martí es consciente de que dicha esencia omnipresente en el cosmos no se percibe de inmediato, ya que su reino propio reside en una esfera superior que trasciende este mundo material, como manifiesta con vehemencia en el poema «A los espacios»:

[7] *Ed. cit., tomo I, p. 62.*
[8] Ibíd., *p. 63.*
[9] *Baudelaire, Ch.,* Las flores del mal, en Obra poética completa *(edición bilingüe de Enrique Parellada), Barcelona, Ediciones 29, 1984, p. 41 (Traducción: «La Naturaleza es un templo en donde vivos pilares/ dejan de vez en cuando salir confusas palabras (...)/ Como largos ecos que de lejos se confunden/ en una tenebrosa y profunda unidad,/ vasta como la noche y como la claridad,/ los perfumes, los colores y los sonidos se responden»).*

A los espacios entregarme quiero
Donde se vive en paz y con un manto
De luz, en gozo embriagador henchido,
Sobre las nubes blancas se pasea (...).
Yo sé, yo sé, porque lo tengo visto
En ciertas horas puras, cómo rompe
Su cáliz una flor —y no es diverso
Del modo, no, con que lo quiebra el alma[10].

El poeta reconoce que sólo «en ciertas horas puras» le es dado ascender, desde la diversidad y la dinámica conflictiva del mundo terreno, a las cumbres donde mora el Uno o esencia universal y donde el hombre puede contemplar gozosamente la suprema analogía. En este mundo lo que se observa de ordinario es justamente la diversidad de los seres y la ironía trágica impuesta por el hombre. La *ironía*, en esta terminología existencial, designa la percepción fragmentaria del universo, aparentemente regido por el caos, como se evidencia en las voluntades contrapuestas de los seres humanos, que con su lucha rompen ese dichoso concierto[11]. La ironía se presenta, pues, como el polo opuesto de la analogía o contemplación armónica. Y dado que es esta armonía lo que constituye la *verdadera* realidad, por mucho que se oculte en nuestra existencia histórica, el poeta no perderá nunca la esperanza en esa ley universal que rige amorosamente todos los acontecimientos de la historia.

Los *Versos libres* abordan precisamente esa lucha interior del poeta que se siente flagelado de continuo por la ironía de la maldad humana y que, no obstante, cree con absoluta certeza en que la constitución metafísica del cosmos es sustancialmente armónica y que, por tanto, esas contradicciones aparentes han de resolverse en un estadio ulterior de comunión universal. Este último, pese a ser constante en la mencionada esfera trascendente, también puede hacerse presente en la historia terrena; y es el hombre, ser libre, quien debe edificar cada día —mediante el deber, el amor y el dolor— la armonía amenazada incesantemente en este duro campo de batalla. Ésta es, esbozada en trazos gruesos, la tensión que genera nuestro poemario; y éste es, sin duda, el libro martiano donde la conciencia del poeta se presenta más herida y desgarrada que nunca. Así, por ejemplo, en el citado poema «A los espacios», la gozosa contemplación de la analogía se nos ofrece como un hecho dramáticamente transitorio en este mundo, pues al final, después de esa vivencia jubilosa, lo que acompaña al poeta es el conflicto cotidiano de los hombres:

Pero las voces de los hombres echan
De junto a mí las nobles aves de oro.
Ya se van, ya se van: ved cómo rueda
La sangre de mi herida.

[10] *Ed. cit., p. 100.*

[11] *El estudio de la dialéctica analogía-ironía en la obra de Martí ha sido realizado con rigor por José Olivio Jiménez, en el libro ya citado* La raíz y el ala..., *especialmente en el capítulo «Visión analógica y contrapunto irónico en la poesía de Martí» (pp. 171-193).*



Si me pedís un símbolo del mundo
En estos tiempos, vedlo: un ala rota[12].

Aunque se trate sólo de un escueto paréntesis, considero necesario subrayar la modernidad de esta cosmovisión, emparentada con el pensamiento de los filósofos idealistas, románticos y vitalistas del siglo XIX, así como con la concepción del mundo que profesan los poetas románticos y simbolistas posteriores, coetáneos de Martí. Al margen de que esta cosmovisión martiana exhiba una modernidad aún más duradera, pues enlaza con el existencialismo de nuestro siglo XX, entiendo que su creencia en la analogía universal (y en el reverso irónico con que ésta se nos muestra en la historia) constituye un paso decisivo en el derrocamiento del racionalismo ilustrado y en el enfrentamiento con el materialismo burgués de la época, ayuno de ideales y de aspiraciones últimas. Sin embargo, a nadie se le oculta que tal armonismo cósmico se halla patente en la búsqueda afanosa de los primeros filósofos griegos, en el mismo Platón y, especialmente, en el neoplatonismo de la era cristiana: pensemos que la filosofía de Plotino (205?-270) se sustenta en el presupuesto de un Uno o esencia única del mundo, del que emanan, en escala descendente, todos los restantes seres del universo. Y aun sabiendo que el monismo martiano presenta unos perfiles vagos pero muy cercanos al panteísmo[13], pues la trascendencia del Uno-Amor no aparece clara, nadie duda de que la moral derivada de su cosmovisión corre pareja a los principios rectores de la ética cristiana. Y es ese eticismo radical lo que confiere a nuestro autor una vinculación estrechísima con la tradición filosófica y moral de Occidente, que en este punto se separa con evidencia del esteticismo moral de no pocos simbolistas y modernistas hispánicos, quienes absorbieron el contenido de la ética en el seno seductor de la estética y nos legaron una moral decadente, donde para nada cuentan los imperativos propiamente éticos. Martí no desembocó en esa vertiente: su arraigo en la tradición lo convenció de que ética y estética son dos ámbitos diversos de la existencia humana y de que todo reduccionismo de la una en la otra terminará amputando al hombre de alguno de sus deberes más connaturales. Si en un principio nuestro autor se nos muestra menos «arriesgado», menos moderno, esta consideración se desbarata al comprobar que la historia estético-literaria de nuestro siglo XX comprendió más tarde, después de los desastres de la segunda guerra mundial, que «el arte por el arte», según su concepción más extremosa, no satisfacía muchas de las necesidades más perentorias del hombre: un ser llamado, simultáneamente, al Bien y a la Belleza. Ni artepurismo torremarfilista ni instrumentalización del arte para la revolución: simplemente el respeto y la lucha por ambos

[12] *Ed. cit., p. 100.*
[13] *Sobre el discutible panteímo martiano el lector encontrará un análisis minucioso en mi libro ya citado* La poética de José Martí y su contexto *(Capítulo «Visión del mundo de José Martí»).*

valores absolutos. Y así vemos que la tradición, reactivada por el espíritu moderno de Martí, alcanza mayor vigencia que la radical ruptura de muchos modernistas. Creo que este paréntesis aclara buena parte de la tensión mantenida en nuestros *Versos libres,* donde la sed de belleza se complementa con un ansia desbordante de bondad que dota a estos poemas —y a la obra entera de Martí— de un excepcional humanismo.

Cerrando este paréntesis inexcusable, y volviendo a la tensión que genera todos nuestros *Versos libres,* estamos ya en condiciones de comprender la grandeza de este poemario tan singular para su momento. Si uno de los principios vertebrales de la teoría poética martiana consiste en la armonía entre la esencia y la forma del texto poético[14], para la consecución de esta ambiciosa exigencia nuestro poeta no dudará en modelar el lenguaje de acuerdo con los requerimientos de la esencia o tema y de la índole peculiar de la emoción que la ha suscitado; tal consustanciación entre esencia y forma lo conducirá a quebrantar la sintaxis lógica cuando sea necesario, a prescindir de su incómodo «freno de la rima» y a cambiar abruptamente de registro y de modalidad de expresión, procedimientos todos que apuntan hacia una estética netamente moderna. Así se lo confesaba Martí a su amigo mexicano Manuel Mercado en 1882, mientras componía estos poemas, sorprendido él mismo de las audaces licencias que se permitía en la construcción del verso:

> En otra [carta] le pedía consejo sobre una clase de versos rebeldes y extraños que suelo hacer ahora, no por propósito de mente, sino porque así, sueltos y encabritados —y ¡quiera Dios que tan airosos!— como los caballos del desierto, me salen del alma; y en todos vaciaba en Vd. el alma entera[15].

En esta confesión al que se supone que es el destinatario inmediato de los *Versos libres,* entendemos ya una apuesta decidida por una estética genuinamente moderna: ¡qué lejos se halla este Martí de la férrea preceptiva clasicista, que demandaba al poeta la elección de un estilo *alto, medio* o *llano* mantenido a lo largo de toda la composición, siguiendo la rígida concepción horaciana del *decorum!* Reparemos en uno de los innumerables ejemplos donde nuestro autor irrumpe con una expresión atrevidamente coloquial, como un suspiro incontenible, para entonar súbitamente un canto solemne y majestuoso:

> *Oh, qué vergüenza!:* —El sol ha iluminado
> La tierra: el amplio mar en sus entrañas
> Nuevas columnas a sus naves rojas
> Ha levantado (...)[16]
> («Media noche»)

Otra de las claves de la modernidad de estos *Versos libres* reside en la antes aludida consideración existencial de la vida humana, que no triunfará

[14] *Cfr. el extenso capítulo «La armonía esencia-forma» de mi libro* La poética de José Martí y su contexto, *ed. cit.*

[15] *Carta del 11-VIII-1882 en* Obras completas, *La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, tomo 20, p. 64.*

[16] Poesía completa, *ed cit., tomo 1, p. 80.*



plenamente en las letras hispánicas hasta la segunda mitad del siglo XX. Según esta concepción existencial de la vida, basada en el presupuesto de que el hombre no es sólo *naturaleza* sino también *historia* y sobre todo historia (presupuesto radicalmente contemporáneo); según esta concepción —decía— Martí desarrolla en este poemario la cambiante realidad del vivir humano, que se debate entre esos dos polos opuestos de la *analogía* y la *ironía;* de manera que la vida se torna así lucha incesante por reconstruir el fragmentarismo irónico y devolver al mundo y a la conciencia propia la armonía que por naturaleza le corresponde. Sin salir del mismo poema «Media noche», comprobaremos con qué firmeza propugna Martí esta concepción de la vida como batalla:

> Oh, corazón —que en el carnal vestido
> ni hierros de hacer oro, ni belfudos
> Labios glotones y sensuosos mira—,
> Sino corazas de batalla, y hornos
> Donde la vida universal fermenta!
>
> Y yo, pobre de mí! preso en mi jaula,
> La gran batalla de los hombres miro![17].

José Olivio Jiménez, al estudiar la dinámica existencial patente en estos «endecasílabos hirsutos» de nuestro libro, ha distinguido tres momentos o estadios que jalonan esa ascensión liberadora desde la contemplación de la ironía reinante en el mundo hasta la percepción de la analogía esencial del cosmos. Tales estadios han sido denominados por Jiménez *circunstancia, naturaleza y espíritu*[18]. El primer estadio de la escala ascensional, la circunstancia, designa el acontecer histórico inmediato del que nace el poema: suele tratarse de un hecho lastimoso protagonizado por la maldad humana, que genera en el poeta un sentimiento de confusión y de angustia. Nos encontramos ante la experiencia propiamente irónica —en el sentido trágico— de la vida humana. Desde ahí el autor decide apartarse de la contemplación de ese horror y refugiarse en el espectáculo armonioso de la *naturaleza,* que es el reflejo material más fiel de esa armonía que gobierna el universo. Pero el poeta, que posee una dignidad espiritual, siente un anhelo de plenitud armónica que el mundo físico no puede proporcionarle: y de aquí nace la creencia, concienzuda creencia, en una esfera trascendente al mundo visible que sea puramente espíritu y que sólo podrá ser conquistada para siempre en la posvida, en la vida de un más allá eterno. Gracias a tal exigencia del *espíritu,* insaciable ante los dones de esta tierra, el poeta confía en una plenitud infinitamente gozosa donde la contemplación de la armonía no se verá interrumpida ya jamás. Los tres momentos de esta ascesis martiana desde la experiencia irónica a la

[17] Ibíd., *pp. 80-81.*
[18] *Cfr. Jiménez, J. O., «Un ensayo de ordenación...», en* La raíz y el ala..., *ed. cit., pp. 73-85.*

contemplación analógica han quedado esculpidos explícitamente en tres versos muy elocuentes de nuestro poemario:

> Mi mal es rudo: la *ciudad* lo encona:
> Lo alivia el *campo* inmenso: ¡otro *más vasto*
> Lo aliviará mejor! (...)[19]
>
> («Hierro»)

La vida humana como contradicción entre estos dos polos de la ironía y la analogía no presenta un carácter nihilista y absurdo, como en algunos existencialismos posteriores, sino que culmina en una respuesta afirmativa ante el vivir: la confianza en la armonía resolutiva se muestra inquebrantable. De ahí que los símbolos bipolares (uno que alude a una realidad mezquina y otro que sugiere un ideal noble) sean muy frecuentes en la poesía martiana; aunque, como ha observado certeramente Ivan Schulman, se trata siempre de dos símbolos bipolares engarzados en una dinámica de transformación de lo vil en lo noble, que es lo que permanece, lo que garantiza la bondad del universo y el sentido positivo —al fin y al cabo—de la vida humana. La aparición de estos símbolos bipolares de transformación se caracteriza, en palabras de Schulman, «por el empleo de un símbolo de profundidad y otro de altura con el énfasis sobre la transformación hacia el tropo de filiación idealista del juego simbólico, reflejando de esta manera la preocupación martiana por el encumbramiento del ser humano y de su sociedad»[20].

Si Octavio Paz reconoce que en la práctica totalidad de los escritores modernistas hispánicos se percibe «un nihilismo más vivido que asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu»[21], aun acogiendo yo tan penetrante distinción psicológica, me veo obligado a puntualizar que en Martí —uno de los indudables iniciadores del modernismo— no ocurre exactamente eso: una de las claves de su modernidad estriba precisamente en la conciencia del vacío que amenaza la seguridad de la inteligencia, la certidumbre de la voluntad y la dicha del sentimiento. Época de derrocamiento de ideales absolutos, el modernismo experimentó esa sensación de desamparo del hombre frente al universo. Ahora bien, ninguno como Martí se hizo tan consciente de esa precaria situación y ninguno se atrevió por entonces a llamarla por su nombre propio, el vacío; lo que si realiza Martí en múltiples ocasiones, como se evidencia en estos versos de nuestro poemario:

> La sed de luz, que como el mar salado
> La de los labios, con el agua amarga
> De la vida se irrita: la columna

[19] *Ed cit., p. 67. Las cursivas son mías y señalan las palabras claves que designan cada uno de esos tres momentos: la circunstancia, la naturaleza y el espíritu.*
[20] *Schulman, I., «Las estructuras polares en la obra de José Martí y Julián del Casal», en* Génesis del modernismo, *El Colegio de México-Washington University Press, 1966, p. 117.*
[21] *Paz, Octavio,* Cuadrivio, *México, Joaquín Mortiz 1965, p. 23.*



Compacta de asaltantes, que sin miedo,
Al Dios de ayer en los desnudos hombros
La mano libre y desferrada ponen
—Y los ligeros pies en el vacío—,
Poesía son y estrofa alada, y grito (...)[22]

(«Estrofa nueva»)

De manera que Martí no sólo se hace cargo del vacío en que flotan «los ligeros pies» del hombre de su tiempo, no sólo afronta la precariedad del vivir humano en esta tierra, sino que insta a la poesía para que sea ella la que exprese esta angustiosa carencia del hombre moderno. Y los *Versos libres* son, sin duda, el lugar de la obra martiana destinado casi exclusivamente a esculpir con palabras esa conciencia de la precariedad. De ahí que su lectura nos resulte hoy, a más de un siglo de distancia, la expresión de nuestra época dubitativa, donde la «crisis de la modernidad» no es sólo debate de filósofos y poetas, sino conciencia generalizada en todo ser humano que aspira a interpretar el signo de los tiempos.

Si el vacío es el tema de la nueva poesía que Martí nos propone en los *Versos libres*, si la misma poesía se concibe como vía para resolver esa lacerante situación del espíritu, también la obra poética actualísima de Paz ha nacido siempre de la misma conciencia ante el vacío angustioso y del intento por hallar la luz en el camino. Cuando Paz «pasa su vida en claro», en 1974, no cesará de expresar esa permanente inquietud insatisfecha:

Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo.
La hora es bola de cristal.
Entro en un patio abandonado:
aparición de un fresno.
Verdes exclamaciones
del viento entre las ramas.
Del otro lado está el vacío[23].

(De *Pasado en claro*)

La diferencia de Martí radica en el modo de resolver *a posteriori* la conciencia irónica de la fragmentación del universo y de la pérdida de ideales absolutos: ya hemos visto que, a través del *espíritu* y de su creencia cierta en un reino trascendente al terreno, nuestro poeta confía en satisfacer todas las carencias que aquí lo desazonan de continuo. Pero el punto de partida es el mismo: la inmediata experiencia irónica expresada en toda su crueldad. Y esto es lo que genera la tensión dramática de casi todo el poemario, que consigue transmitir al lector esa misma aspereza vital del poeta.

[22] *Ed cit., p. 93. La cursiva es mía.*
[23] *Paz, O.,* Obra poética, *Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 644.*

Pero por su creencia en el Uno armónico, esencia metafísica del universo para nuestro autor, los poemas no se quedan en su desgarrada *raíz*, sino que ascienden, bien que a duros golpes, hacia la contemplación de una armonía que se hará plena en el más allá eterno. De ahí que esta conciencia tan moderna no desemboque en el nihilismo absoluto, sino en una actitud que, sin contradecir su modernidad, nos retrotrae a uno de los temas clásicos de nuestra literatura: el desengaño barroco ante la apariencia del mundo. Martí, como lo hicieran en su tiempo Quevedo y Gracián, nos impele a desconfiar de esta realidad insuficiente que percibimos, para situar nuestra esperanza en unos ideales trascendentes nada tangibles. La persistencia del símbolo de la máscara en la obra martiana[24], también en los *Versos libres*, es un buen botón de muestra de ese desengaño. Entre otros muchos ejemplos, resulta muy ilustrativo el diálogo del poema «Homagno audaz» entre este personaje y el adolescente Jóveno, donde aquél le aconseja perseguir la auténtica bondad por su tortuosa senda, por más que el mundo le presente como un bien lo que no es más que un engañoso ardid de la apariencia:

Ahí están todas
Las mujeres que amaste; llaves falsas
Con que en vano echa el hombre a abrir el cielo.
Por la magia sutil de mi experiencia
Las miro como son: máscaras todas.

¿De cien mujeres, una con entrañas?
¡Abrázala! ¡arrebátala! con ella
Vive, que serás rey, doquier que vivas (...).
Cruza los mares, y las olas lomo
Blando te prestarán; los hombres cruza
Que no te morderán, aunque te juro
Que lo que ven lo muerden, y si es bello
Lo muerden más; y dondequier que muerden
Lo despedazan todo y envenenan (...)[25],

La grave conciencia de la precariedad de esta vida no lo conduce, pues, al nihilismo ni al escepticismo moral, sino al desengaño: lo cual supone, lógicamente, una certeza sobre la verdad oculta tras la apariencia falsa. La angustiosa sensación del vacío tampoco lo hace declinar en su responsabilidad moral: aunque consciente de las limitaciones que nuestra libertad encuentra en la existencia terrena, no por ello anula su compromiso ineludible con el bien. Volvamos a la «Estrofa nueva», donde parecen resonar, dos siglos más tarde, los ecos del Segismundo calderoniano:

(...) —al hombre
La vida echa sus riendas en la cuna!
Si las tuerce o revuelve, y si tropieza
Y da en atolladero, a sí se culpe (...)[26].

[24] *Cfr. Jiménez J.O., «Dos símbolos existenciales en la obra de Martí: la máscara y los restos», en* La raíz y el ala..., *ed. cit., pp. 95-136.*
[25] *Ed. cit. de Ivan Schulman, pp. 172-174.*
[26] *Ed. cit., p. 92.*



Se diría, pues, que en la conciencia de Martí se agudizan todas las cuestiones inconclusas que afligen al hombre de su tiempo (y, por intuición preclara, al hombre de la más avanzada modernidad), pero que tal incertidumbre, expuesta en su doloroso desgarramiento, se alimenta siempre del legado filosófico y moral de la rancia tradición de Occidente. La filosofía griega, el cristianismo, el desengaño barroco, parecen ser depósitos inagotables de su espíritu que se revitalizan en su modernidad y le permiten superar todas las miserias existenciales. Tradición y modernidad se funden así en una poesía «futura» y revolucionaria para su época, y moderna y actualísima para nosotros.

Pero, como he apuntado al comienzo, en los *Versos libres* la meditación sobre la constitución del mundo y sobre el ser y la existencia histórica del hombre se hallan consustanciados casi siempre con el contenido metapoético. Pensar en la vida le exige, como si de un instinto se tratase, pensar en la naturaleza de la poesía y en el modo como ésta ha de iluminar la vida. La poesía queda asumida así como una vocación omnicomprensiva de su existencia, sin la cual ésta se vería empobrecida, degradada y —lo que es más— incomprensible. Me permito volver a enlazar esta actitud martiana con la creación poética y el pensamiento de Octavio Paz, pues considero que pocos como el mexicano han sabido explicarnos la función cognoscitiva y vital —más allá de lo propiamente estético— que la poesía ha cumplido en el mundo moderno. Éstas son palabras muy recientes, publicadas en 1994 en esta misma revista:

(...) la vida secreta del hombre y de la mujer del siglo XX, los sentimientos de amor, odio, la atracción física, la fascinación por la muerte, el ansia de fraternidad, el asco y el éxtasis, todo ese universo que es cada ser humano, ha sido el tema de los poetas y novelistas contemporáneos. Es un mundo que no ha sido estudiado ni tratado por los pensadores políticos modernos y aún menos por los sociólogos y economistas. Para conocer, lo que se llama conocer, al hombre moderno, no hay que leer un tratado de economía sino una novela de Faulkner o un poema de Neruda[27].

Y el mismo Martí, por aquellas fechas en que componía nuestros *Versos libres*, anotó en su cuaderno la íntima fusión entre poesía y vida y, más aún, el magisterio sublime de la poesía en todo lo tocante a la naturaleza y la existencia humanas: «Acercarse a la vida —he aquí el objeto de la Literatura: ya sea para inspirarse en ella; ya para reformarla conociéndola—. Los románticos aman los contrastes, cómico y trágico; mezcla: como en la existencia»[28].

Quien lea estos poemas tan inmediatamente vitalistas y «antilibrescos» asistirá simultáneamente a la meditación metapoética que Martí realiza al paso de sus intuiciones existenciales. Y este segundo «tema» de los *Versos libres*, esencialmente unido al primero, se aborda con tanta persistencia y profundidad, que los *Versos libres* por sí mismos constituyen

[27] *Cfr. Peralta, Braulio, «Paz: previlegios de la palabra» (Entrevista con O. Paz), en* Cuadernos hispanoamericanos, *núm. 528, junio de 1994, p. 11.*

[28] *Martí, J.,* Obras completas, *ed. cit., tomo 21, p. 227.*

materia suficiente para estudiar con hondura la teoría poética martiana. En una de las composiciones, «Mi poesía», nuestro autor expone de un modo antiacadémico casi todas las claves de su compacta y densa doctrina poética: la poesía como vocación, la proclamación de una poesía existencial, la supremacía de la inspiración creadora, que es emocional (y no intelectual) por naturaleza; la armonía entre la esencia y la forma del texto poético, la libertad creadora y la individualidad del estilo; el fin estético y moral de la poesía[29].

Y es esta dimensión existencial de su poesía la que le confiere una modernidad que no hallamos en ninguno de los modernistas que le sucedieron en nuestra lengua. Como corolario a esta explicación del arraigo en la tradición y del carácter eminentemente moderno de los *Versos libres*, considero oportuno ilustrar la vigencia de la poética martiana, realizada cabalmente en este poemario, a través de algunos de los hitos de la lírica hispánica de nuestro siglo XX. En ellos, bien directa o indirectamente (esto es secundario en nuestro caso), se evidenciarán las huellas innumerables del cubano y, por ende, la actualidad de estos *Versos libres* escritos hace ya más de un siglo, cuando la poesía en castellano se hallaba compuesta, casi en su totalidad, por voces epigonales del romanticismo impuro y efectista dominante en nuestra literatura decimonónica.

Carlos Bousoño, en su trabajo «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea»[30], califica como *contemporánea* la poesía occidental que se inicia con el simbolismo francés y perdura hasta la segunda guerra mundial. En España esta «edad poética» se extendería desde el modernismo hasta la guerra civil; de manera que la poesía escrita después, por una serie de rasgos que recurren en la mayoría de los autores, presenta un carácter ciertamente distinto al de la estética «contemporánea» y que, por tanto, puede calificarse con fundamento como *poscontemporánea.* Según Bousoño, aquélla se basaba en la floración de un irracionalismo creciente e imparable que culmina con las vanguardias, así como en la técnica de la implicitación y de la sugerencia, que tienden a ocultar el acontecer inmediatamente biográfico y anecdótico del autor mediante un simbolismo cada vez más hermético. La poesía *poscontemporánea* (que, en su entender, abarca las dos primeras generaciones de posguerra) no renuncia del todo al irracionalismo simbólico, pero «tiende a la explicitación y a la anécdota, en un intento de superar el relativo hermetismo y consiguiente empobrecimiento de público que había traído consigo la implicitación "contemporánea"»[31]. Me interesa reparar en este hecho incuestionable, al menos como tendencia general, porque Martí, siendo un poeta «contemporáneo» que cumple con creces los atributos que Bousoño aplica a tal condición, parece rebasar el muro de esta «contemporaneidad» por su frecuente apoyatura en la *raíz* de su circunstancia biográfica, que

[29] *En otros trabajos he expuesto con precisión analítica los puntales de la teoría poética martiana. Quien desee conocerlos escrupulosamente puede leer el libro ya citado sobre* La poética de José Martí y su contexto.

[30] *Puede leerse en uno de los apéndices de su* Teoría de la expresión poética, *Gredos, Madrid, 1985, 7.ª ed., vol. II, pp. 369-423.*

[31] Ibid., *p. 397.*



suele explicitarse en casi todos los poemas de estos *Versos libres*. Claro que, desde ese personal biografismo, Martí se remonta a las cumbres de las intuiciones universales sobre la condición humana, gracias a lo cual su particular experiencia alcanza a emocionar a cualquier lector, por muy lejano que se encuentre de esa inicial situación biográfica. El ejemplo más ilustrativo de los *Versos libres* lo encontramos en el célebre poema «Pollice verso», donde la memoria de su brutal vivencia del presidio en las canteras de San Lázaro, a los quince años, es el punto de arranque para transmitirnos poéticamente su conocimiento de la armonía universal y de la responsabilidad moral del hombre y de la sociedad entera. Pero no es el único momento del poemario donde asistimos al tratamiento de cuestiones trascendentales partiendo de un hecho biográfico concreto. En el poema «Hierro», por ejemplo, se acumulan varias experiencias que aluden a su dolorosa existencia cotidiana:

> Del sueño que las fuerzas no repara
> Sino de los dichosos, y a los tristes
> El duro humor y la fatiga aumenta,
> Salto, al sol, como un ebrio. Con las manos
> Mi frente oprimo, y de los turbios ojos
> Brota raudal de lágrimas. ¡Y miro
> El Sol tan bello, y mi desierta alcoba,
> Y mi virtud inútil, y las fuerzas
> Que cual tropel famélico de hirsutas
> Fieras saltan de mí buscando empleo;
> Y el aire hueco palpo, y en el muro
> Frío y desnudo el cuerpo vacilante
> Apoyo, y en el cráneo estremecido
> En agonía flota el pensamiento,
> Cual leño de bajel despedazado
> Que el mar en furia a playa ardiente arroja![32]

Pero estas heridas diarias, al tiempo que lo conducen a imprevistas meditaciones sobre su condición de exiliado, no se agotan en la confesión de su propio dolor, sino que, espontáneamente, lo elevan a las cumbres de la sabiduría moral:

> Grato es morir: horrible, vivir muerto.
> Mas no! mas no! La dicha es una prenda
> De compasión de la fortuna al triste
> Que no sabe domarla: a sus mejores
> Hijos desgracias da Naturaleza:
> Fecunda el hierro al llano, el golpe al hierro![33]

Excluyendo cualquier aseveración sobre influencias directas, y considerando siempre los inevitables cambios de sensibilidad impuestos por la historia, no me resulta arbitrario situar el recurrente biografismo martiano (con su apoyo en la anécdota concreta) al lado del grave confesionalismo de un poeta tan cercano a nosotros como Jaime Gil de Biedma, en cuyo libro *Moralidades*

[32] *Ed. cit., p. 68*
[33] Ibid., *p. 69.*

(1962) no rehúye casi nunca la explicitación de sus concretas vivencias, como puede comprobarse en el poema titulado «En una despedida»:

Todo fue hace minutos: dos amigos
hemos visto tu rostro terriblemente serio
queriendo sonreir.
Has desaparecido.
Y estamos los dos solos y en silencio,
en medio de este día de domingo,
bellísimo de mayo, con matrimonios jóvenes
y niños excitados que gritaban
al levantarse tu avión.
Ahora las montañas parecen más cercanas.
Y por primera vez pensamos en nosotros[34].

Pero la contemplación de los hechos biográficos no justifica por si misma la poeticidad del texto, que ha nacido para vuelos más altos. Enseguida el poema se encauza hacia la trágica reflexión sobre la precariedad de la existencia humana, donde el bien y la dicha duraderos se consideran frutos al fin inasequibles:

Si este mar de proyectos
y tentativas naufragadas,
este torpe tapiz a cada instante
tejido y destejido,
esta guerra perdida,
nuestra vida,
da de sí alguna vez un sentimiento digno,
un acto verdadero,
en él tú estarás para siempre asociado
a mi amigo y a mí. No te habremos perdido[35].

Otro de los rasgos que Bousoño reconoce como diferenciadores de lo que él llamó poesía «poscontemporánea» consiste en una nueva vertiente de explicitaciones: el concepto racional[36]. El simbolismo creciente de la poesía «contemporánea» tendía a eludir el concepto y las ideas del nivel textual de la poesía, para que permanecieran ocultos y sólo sugeridos por la potencia emotiva del símbolo. Pensemos en el hermetismo lógico-racional de las vanguardias, ya sea a través del creacionismo, del ultraísmo o del surrealismo. Esta poesía de posguerra, por el contrario, no tendrá reparos para que en el curso de la emoción afloren los conceptos y las ideas racionales, como se evidencia en el empleo frecuente de sustantivos y adjetivos abstractos. Un poema del mismo Bousoño, «Análisis del sufrimiento», de su libro *Oda en la ceniza* (1967), puede ilustrar muy bien esta tendencia suya y de otros muchos poetas coetáneos:

(...)
No siempre, ciertamente,

[34] *Gil de Biedma, J.*, Moralidades, *en* Volver *(ed. de Dionisio Cañas), Madrid, Cátedra, 1990, p. 110.*
[35] Ibid., *p. 111.*
[36] *Cfr. Bousoño, C.*, op. cit., *vol. II, pp. 392-397.*



puede quien ha sufrido
resistir todo el peso de su sabiduria.
Alguno nunca vuelve
a la vida, pues es difícil ser
tras la verguenza de haberse así sabido (...)[37]

Y en otro de sus poemas inolvidables, «Oda en la ceniza», que da título al libro, el autor, sin desviarse del torrente emocional del poema, no desdeña el uso de nociones pertenecientes a la más pura metafísica:

(...) Oh tentación de ser
en la portentosa verdad,
en el irradiante espacio, estallido de veneración
más allá del respeto
sombrío. Oh calcinante
idealidad sagrada que no arde ni quema
en la deslumbradora invisibilidad, en la increíble
fuerza del mundo (...)[38]

Sobra advertir la afinidad de esta poesía con muchos de nuestros *Versos libres.* Si en algunos de estos poemas martianos nos deslumbra el opaco entramado simbólico del texto («Noche de mayo», «Copa con alas»), que lo aproximan más a su futuro y genial compatriota Lezama Lima, no deja de ser cierto que el irracionalismo del cubano ordinariamente se halla atenuado por la explicitación de conceptos e ideas, como hemos podido comprobar en los poemas citados de los *Versos libres:* releamos, sin más, los versos transcritos de su poema «Hierro». De esta manera observaremos que, antes de que surgiese la *contemporaneidad* en la poesía hispánica, los *Versos libres* nos muestran ya a un poeta muy maduro en el empleo del símbolo, pieza clave de la imaginería poética «contemporánea», y en el uso moderado del concepto, que reaparecerá muchas décadas más tarde en la lírica en castellano, como apunta Bousoño. Queda así bien claro que la modernidad martiana, sin perder su arraigo en la tradición, inicia el movimiento modernista y, al mismo tiempo, sobrepasa la vigencia de esta estética para instalarse en una modernidad más avanzada: el realismo de posguerra.

Y si en el modernismo la supresión de la anécdota biográfica fue una de las notas esenciales, en favor de la imaginación simbólica y del recurso a episodios legendarios; si la vida cotidiana tendía a replegarse en el silencio, por ser estimada como la negación de los ideales absolutos del poeta (que con frecuencia «maldijo el tiempo en que le tocó nacer»), en Martí, y en estos *Versos libres,* lo que nos cautiva es la profesión de un irrefrenable vitalismo: la vida, en su ordinario acontecer, será la fuente primordial de inspiración, a pesar de la conciencia de su precariedad. Por si no bastaran las citas martianas anteriores, no me resisto a recordar un verso del poema «Odio el mar», donde el poeta se hace cargo de todo el dolor humano y, no obstante, aún puede afirmar que «por bella,/ Ignea, varia, inmortal amo la vida»[39].

[37] *Bousoño, C.,* Poesía, *Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 154.*
[38] Ibíd., *p. 154.*
[39] *Ed. cit., p. 104.*

Salvando de nuevo las distancias históricas y, por tanto, cosmovisionarias, no puedo silenciar la actitud radicalmente vitalista de otro de los grandes poetas de la posguerra: José Hierro. Para él la poesía, la «obra poética», siempre ha estado al servicio de la vida, de sus ansias y de sus enigmas fundamentales. Para él, como para Martí, la vida no se entendió nunca subordinada a la «Obra», como pretendieron muchos modernistas. Hierro, en uno de sus poemas claves, «Para un esteta», recrimina al poeta satisfecho de su «Obra»:

> Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.
> Te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras.
> Y olvidas las raíces («Mi obra», dices), olvidas
> *que vida y muerte son tu obra*[40].

Bien es verdad que la poética de Hierro se alimenta de otros ingredientes cosmovisionarios propiciados por la historia. La palabra poética será para él el instrumento idóneo a la hora de rescatar el fluir incesante del tiempo: su existencialismo aparece así cargado del peso agobiante de la temporalidad, que anula la estabilidad de cualquier esencia. Para Martí el problema del tiempo no suele aflorar en su poesía: en su época aún no había triunfado el historicismo y él, aunque urgido por los reclamos de la historia, no llegó a olvidar que el hombre es también naturaleza y que el universo posee una esencia permanente: el Uno-Amor, según una concepción ciertamente panteísta. Pero esto, al fin y al cabo, son diferencias perfectamente comprensibles: lo que me interesa en esta correlación de dos autores cronológicamente tan distantes es precisamente el entendimiento de la poesía como una necesidad de la existencia, que es también su continua fuente de inspiración.

José Olivio Jiménez y yo mismo hemos tratado los trasluces de la poesía martiana (y de los *Versos libres)* en numerosos poetas contemporáneos de altísima estatura: Darío, Unamuno, Vallejo, Neruda, Miguel Hernández, etc.[41]. En estas líneas he pretendido rastrear el arraigo tradicional de los *Versos libres* y, simultáneamente, la vigencia de los mismos en poetas tan actuales como Paz, Hierro, Bousoño y Gil de Biedma. Ellos han expresado la modernidad en todas sus facetas y siguen siendo objeto de admiración para los jóvenes poetas españoles. Pensemos, por ejemplo, que Gil de Biedma —junto a otros de su generación— ha sido una figura clave en la reactivación del confesionalismo que advertimos en los jóvenes «poetas de la experiencia», a los que me refería al comienzo.

Y desde lejos, desde más de un siglo de distancia, vislumbramos a Martí y sus *Versos libres;* un eslabón, un diálogo continuo entre antiguos y modernos: un diálogo siempre necesario para la poesía y para cualquier otra forma de humanismo.

Carlos Javier Morales

[40] *Hierro, J.,* Quinta del 42, *en* Antología poética *(ed. de José Olivio Jiménez), Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 79. La cursiva es mía.*

[41] *Cfr. Jiménez, J.O., «José Martí a las puertas de la poesía hispánica moderna»,* en op. cit. *Véase también el breve capítulo «Martí y la modernidad literaria hispánica», de mi libro* La poética de José Martí y su contexto.



Autorretrato de José Martí



El arte y el materialismo

Convergencias y divergencias entre José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera

La primera referencia de Manuel Gutiérrez Nájera sobre José Martí data de 1876. Esta fecha es importante si se tiene en cuenta que uno y otro fueron, por entonces, como ya apuntara en su día Marx Henríquez Ureña[1], los pioneros en la creación de la prosa modernista y en el uso de las trasposiciones simbólicas. La admiración de Nájera por Martí iría aumentando progresivamente. En mi opinión, Martí fue uno de los maestros del poeta mexicano —como lo fue de Darío—, ya desde 1876, y hasta el final de sus cortas vidas. En 1877, Nájera inserta a Martí, por su estilo, en la escuela gongórica[2]. No obstante, el artículo más completo sobre la figura de Martí es el dedicado a la revista martiana *La Edad de Oro*, escrito en 1889. En él Nájera describe el estilo martiano, proteico y cambiante, de forma acertada:

> Martí, cuyas ideas no podemos seguir a veces, porque sus ideas tienen las alas recias, fuerte el pulmón y suben mucho; Martí, en cuyo estilo mágico nos solemos perder de cuando en cuando, como Reynaldo en el jardín de Armida, o como el viajante intrépido en una selva virgen; Martí, para escribir *La Edad de Oro*, ha dejado de ser río y se ha hecho lago, terso, transparente, límpido. Lo diré en una frase: se ha hecho niño[3].

A pesar de que el escritor mexicano no acababa de entender el estilo barroco del cubano, se considerará deudor suyo, en sus palabras, «de muchas gotas de luz, de muchos diamantes», «de muchas ideas que ennoblecen mi espíritu)»[4]. El trato directo comenzará en 1888. Según testimonio del mexicano Luis G. Urbina, solían reunirse Justo Sierra, Nájera y Martí con Manuel Mercado y Peón y Contreras.

Más numerosos son los escritos martianos en torno al escritor mexicano. Martí le dedicará sus *Versos Sencillos* con una nota que trasluce fielmente

[1] *Señala «La influencia de la prosa de Martí, decisiva para iniciar la renovación que culminó en el modernismo, se hermana y acopla con la de Gutiérrez Nájera, que enseñó a manejar el idioma con soltura y gracia». Véase en Henríquez Ureña, M.,* Breve historia del modernismo, *México, 1954, p. 79.*

[2] *Gutiérrez Nájera, M.,* Obras completas. Crítica literaria, *I, México, 1959, p. 168.*

[3] *Gutiérrez Nájera, M.,* Obras *(2), 372.*

[4] *Recogido en Gutiérrez Nájera, M.,* Reflejo, *México, 1960, p. 153.*



el estilo —modernista— y la personalidad najerianas: «A Manuel Gutiérrez Nájera —marfil en el verso, en la prosa seda, en el alma oro—»[5]. Martí siempre retrató a Nájera como un poeta elegante, que poseía un «universal sentido de belleza» en el alma y en el verso. En 1889 afirmará que Nájera «cada día es más copiado y apreciado» en América Latina[6], y le recordará sobre todo en las cartas a Mercado, amigo común y confidente del escritor cubano. En una de ellas elogia la renovación que el poeta mexicano está haciendo del idioma español. Señala:

> Es de los pocos que está trayendo sangre nueva al castellano y de los que mejor esconden las quebraduras y hendijas inevitables de la rima. Más hace: y es dar gracia y elegancia al idioma español al que no faltaba antes gracia, pero placeril y grosera. Y eso lo hace Gutiérrez sin afectación, y no porque tome de modelo a éste y aquél, aunque se ve que conoce íntimamente, y ama con pasión, lo perfecto de todas las literaturas; sino por invencible tendencia suya a hermanar la sinceridad y la belleza[7].

Destaca Martí un rasgo de Nájera, que es también suyo propio y de otros escritores modernistas, esto es, la asimilación de modalidades y tendencias diferentes. Martí y Nájera se pronunciarán contra la adhesión a una escuela determinada, sea religiosa o literaria. Nájera dirá que tener escuela es encerrarse; «es recibir la luz por una sola claraboya, como los presos»[8]. Martí señalará que «conocer diversas literaturas es el medio de libertarse de la tiranía de alguna de ellas»[9]. Ambos escritores parten de la idea de que la recopilación de estéticas distintas favorece la creación o el progreso de la literatura propia. «Nosotros —reconoce Martí— tenemos la necesidad de la expansión. El mundo entero nos interesa. De Francia la luz, y de España y de Inglaterra y de los Estados Unidos. En ningún país del mundo se encuentran relativamente tantos hombres generalmente ilustrados»[10].

Nájera, con mayor ahínco que Martí, estuvo literalmente hundido en las lecturas de los clásicos grecolatinos y españoles, así como en las modernas literaturas: alemana, italiana, inglesa y americana, además de la francesa. Uno y otro entienden que es fundamental la apertura hacia el estudio de otras literaturas para elevar el nivel de la propia al concierto de las europeas. Pretenden unificar la tendencia cosmopolita con la literatura nacional. Los dos se quejan de que se desdeñan, por ignorancia del idioma, las lecturas escritas en inglés o ruso, teniéndose que limitar a las francesas o españolas. Su concepto de originalidad puede ser el resultado de un largo proceso intelectual en el que se asimilan muchos estilos, muchas formas, llevándose a cabo, posteriormente, una selección hasta formar un estilo propio. La diferencia entre uno y otro radica en que en Martí tales ideas —su ideario siempre está presente en sus escritos—[11] obedecen a un pensamiento de honda trascendencia. Él pone freno a esa apertura por temor al genocidio cultural, a la pérdida de identidad, en tanto Nájera defiende

[5] *Martí, J.,* Obras completas, *XVI, La Habana, 1961, p. 59. En sus notas puede comprobarse cómo Martí tenía la intención de escribir un estudio sobre Nájera, como poeta joven de América Este proyecto, y como muchos otros, debido a «la urgencia de su vida», no lo pudo nunca llegar a realizar. En 1895, Martí volverá a referirse a Nájera con admiración, recalcando que es aún mas notable «por su imparcial y vasto corazón que por el marfil y el oro de su verso». Su alma, señalará, «es elegante y altiva». Véase en José Martí, J.,* Obras *(5), p. 469.*

[5] *Martí, J.,* Obras *(5), XX, p. 143.*

[7] *Martí, J.,* Obras *(5)m o, 129.*

[8] *Gutiérrez Nájera, M.,* Obras *(2), p. 306.*

[9] *Martí, J.,* Obras *(5), XV, p. 361.*

[10] *Martí, J.,* Obras *(5), XXII, p. 54.*

[11] *Aníbal González estudia las diferencias que, como cronistas, existen entre Nájera y Martí. En Martí su ideario, indica, está siempre presente en sus escritos. Las crónicas y artículos de Nájera, por contra, no nos dan una idea muy clara de cuáles eran las inclinaciones ideológicas del Duque Job. Destaca el silencio de Nájera ante la brutal represión de la prensa opositora bajo el régimen de Porfirio Díaz. Para ambos, puntualiza, el periodismo atenta, contra el yo, contra el estilo y contra el arte. González, A.,* La crónica modernista hispanoamericana, *Madrid, 1983.*

abiertamente el contagio. Martí, uno de los pensadores fundamentales de América Latina, entendía que la apertura hacia otras literaturas era una manera de retener la lacra de la subordinación e independizarse de la española. La literatura colaboraba, de esta manera, con las perspectivas históricas del momento. Ya en 1875, en la *Revista Universal* de México, exponía Martí su preocupación por la creación de una literatura mexicana, como un paso más para conseguir la independencia de la nación. Mexicanidad que, por otra parte, conciben de manera diferente. Nájera cree que se logra a través de la asimilación de modelos extranjeros, en tanto Martí entiende que hay que aceptar y asumir la realidad americana.

Pero nos interesa detenernos en los años setenta, en que uno y otro, prácticamente a la par, introducen novedades artísticas fundamentales para la escritura modernista. Las coincidencias ideológicas y estéticas de ambos poetas son sorprendentes por parecidas. Martí llegará a México en 1875, donde permanecerá hasta el 24 de febrero de 1877. En México colaborará asiduamente en la *Revista Universal*, periódico que leía Nájera ya en 1876. Es en los escritos dirigidos a la *Revista Universal* donde Martí introducirá las nuevas formas modernistas en lengua española, desconocidas por la época. Así, por ejemplo, el valor simbólico del color azul aparece en una crónica martiana en la temprana fecha de 1875. El 13 de marzo, en la *Revista Universal*, recurre a una imagen de filiación simbolista —«el cielo todavía azul de los españoles»—[12] para explicar el carácter imaginativo de éstos. Del 7 de julio de 1875 es otra de las crónicas en que Martí trabaja una prosa imaginativa y simbólica, con voluntad artística[13]. Y en su obrita teatral *Amor con amor se paga* (1875), representada en México, define el azul como el color que «da idea de pureza». Asimismo, el sistema musical en los versos, uno de los principios fundamentales sobre los que se asienta la poética de Verlaine, se percibe en la preceptiva literaria de Martí el 26 de agosto de 1875, en la *Revista Universal*. Posiblemente, Martí desarrolló su ideario estético simbolista teniendo en cuenta la poética de Verlaine[14]. En cualquier caso, la vaguedad, la musicalidad y la sugerencia como preceptos claves del simbolismo ya se registran en la obra martiana. Es, insisto, en México, en 1875, cuando Martí utiliza los efectos de color y pergeña estas valoraciones sobre la poesía. Según Marx Henríquez Ureña dentro del movimiento modernista «los efectos de color aparecen primero en Nájera»[15]. Pero éste utiliza por vez primera el azul, en 1876, en su poema «Luz y sombra». Entre 1876 y 1882, Nájera incorporará a su estilo las tres modalidades francesas: simbolismo, impresionismo y parnasianismo.

Las ideas najerianas sobre el arte y sus fines están expuestas, ampliamente, en su artículo «El arte y el materialismo», escrito en 1876, año en

[12] *Martí, J.,* Obras *(5), XV, p. 39.*

[13] *Martí, J.,* Obras *(5), XV, p. 21 y siguientes. En dicha crónica el autor refleja en la escritura su estado psíquico y emocional. Su prosa es imaginativa y simbólica. Se inicia ya en 1875 un proceso de simbolización que, en su progresión, engendrará figuras estilísticas sorprendentes por su novedad.*

[14] *Martí no pudo conocer por esas fechas el libro de Verlaine,* Art poétique, *donde se exponen sus principios poéticos, por no salir a la luz hasta 1882. No obstante, Martí pudo leer en 1874 su anterior libro poético,* Romances sans paroles, *donde ya se adivina la técnica de las sugerencias.*

[15] *Henríquez Ureña,* Breve *(1), p. 27.*



el que Martí reside en México. En dicha crónica periodística, Nájera hace una defensa de la poesía sentimental, combatiendo las ideas materialistas de la época. Se enfrenta a las teorías realistas positivistas que parten de la idea de que el arte debe tener una función y utilidad, cantar a la industria, a la patria o al progreso. La estética de Nájera, platónica, cristiana y antiutilitaria, se inspirará en Hegel y en las ideas románticas. Según Carter, estas ideas le dan entrada en el modernismo como concepto estético, aunque, en nuestra opinión, pertenecen más bien a las batallas dialécticas entre positivismo (que había cuajado en América Latina y que era «ideología oficial» de México) y espiritualismo, propias, por ese tiempo, de los círculos mexicanos. Además, con la nueva sociedad burguesa, uno de los principales problemas que surgieron fue la situación en que quedaban el arte y sus fines[16]. Las ideas najerianas sobre el fin del arte coinciden con las de Martí. Ello se debe, no sólo a que ambos son escritores modernistas herederos del romanticismo, sino también a que Nájera sigue la estética hegeliana (en el concepto de belleza), en tanto Martí se aproximó, durante los primeros años, a la estética krausista y Krause fue epígono de Hegel[17]. Ambos definen el arte como expresión de la belleza, del espíritu y del amor (el amor es fuente de belleza). La poesía, señala Nájera, es la representación del bello ideal. El arte no es imitación, sino creación, siguiendo la teoría becqueriana. Nájera defiende la libertad del poeta y de la creación artística[18]. Él mismo resume sus postulados:

> 1) Que el arte tiene por objeto la consecución de lo bello; 2) que lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu; y 3) que el amor es una inagotable fuente de belleza. Resumiendo: que siendo el objeto del arte la consecución de lo bello, y residiendo la belleza en el espíritu, debemos encontrarla por consecución en el amor[19].

Belleza que define Martí como supremo y único objeto del arte, según manifiesta en la *Revista Universal*, el 13 de noviembre de 1875.

Nájera entenderá que lo bello «es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios». Idéntica definición aparece en Martí, quien, aproximándose a Krause, define el arte como revelación de Dios, y encarnación de lo infinito en lo finito[20]. La utilidad de lo bello tiene su función en el orden espiritual. El arte, según ambos, purifica al hombre porque le acerca a la belleza que es Dios[21].

Parece ser que durante los primeros meses de 1876 se sostuvo en diversos periódicos mexicanos (*El Federalista, El Correo Germánico, El Monitor, La Iberia*) una polémica sobre la naturaleza y los fines del arte. En marzo de 1876, en la edición literaria de *El Federalista*, de México, definía Martí el arte bajo los siguientes términos:

[16] *Pedro Henríquez Ureña explica cómo se aplicaron los principios liberales en la vida intelectual: «Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política... Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas». Véase* Las corrientes literarias en la América Hispánica, *México, 1949, p. 165.*

[17] *Martí va a reunir en su pensamiento el idealismo subjetivo de Kant y Fichte y el idealismo absoluto de Schelling y Hegel, denominándolo «filosofía intermedia o de relación».*

[18] *Nájera defenderá el derecho del poeta a expresarse libremente, y dará a la retórica un valor exclusivamente instrumental Yo, comentará al explicar la génesis de su poesía, «no escribo mis versos... viven dentro de mí».*

[19] *Véase «El arte y el materialismo», en Gutiérrez Nájera, M.,* Obras (2), *p. 54.*

[20] *Véase Martí, J.* Obras (5), *XIX, p. 17. Krause, a su vez, define la belleza como «la forma de lo divino en los seres». Para él «lo bello es lo divino que se manifiesta en lo finito y es gustado por el alma». Véase en Krause, C. Ch. F.,* Los mandamientos de la humanidad o la vida moral bajo forma de catecismo popular, *Barcelona, 1875, p. 324.*

[21] *Indica Nájera: «He aquí por qué decimos que el arte purifica al hombre, porque*



Arte es huir de lo mezquino, y afirmarse en lo grande, y olvidarse, y enaltecerse, y vivir, porque olvidarlo es la única manera de perdonar al Creador ese don pesado, incomprensible y loco de la vida[22].

Y Nájera, contribuyendo a la polémica, en «Páginas sueltas, de Agapito Silva»[23], publicado en *La Iberia*, en mayo de 1876, expondría idénticos criterios al tratar sobre la naturaleza y los fines del arte. La poesía, señala en esta ocasión, ilumina el espíritu y da aliento para seguir en la vida. Señala:

Pues bien, la poesía sentimental ha proporcionado siempre a la humanidad esos bienes celestiales y puros que regeneran, fortifican e iluminan nuestro espíritu, dándole aliento para proseguir este duro peregrinaje a que llamanos vida[24].

La poesía colabora, por tanto, con Dios en el destino universal de las creaciones. La obra bella es útil porque satisface necesidades superiores del espíritu. No hay en Nájera, en nuestra opinión, ese exacerbado esteticismo que se le ha venido achacando. Nájera valora las letras no sólo por su función estética sino por sus virtudes prácticas, es decir, porque ayudan a mejorar la sociedad. En su escritura, aunque a veces velado, hay un «tono moral», como en Martí[25]. Cabría hablar de un modernismo de resonancias sociales y humanas en ambos escritores, de un modernismo que propugna, también, una concepción moral del arte. Iván A. Schulman opina que la diferencia entre Martí y Nájera radica en que Martí pone límites a la consecución de lo bello. Pero el escritor mexicano, si bien es cierto que con menor énfasis, también lo hará. Y así señalará que es el artista más grande si a la realización de la belleza (fin de la poesía) se une un ideal social. Es decir que parece que en su evolución literaria se acerca hacia una concepción social de la literatura. Alabará Nájera la sencillez y sinceridad en la poesía, superior a la hermosura, y se decantará hacia una poesía de la esperanza que alimente a las almas hambrientas.

lo acerca a la belleza, que es Dios». Gutiérrez Nájera, M., Obras (2), *p. 58.*

[22] *Martí, J.,* Obras (5), *XXI, p. 421.*

[23] *Ernesto Mejía Sánchez en sus notas a las* Obras completas *de Nájera, explica cómo este artículo junto con «La poesía sentimental» y «El arte y el materialismo» constituyen la contribución de Nájera a una polémica sobre la naturaleza y los fines del arte, sostenida en diversos periódicos mexicanos. Polémica en la que, al parecer, participaría Martí, a través de sus declaraciones sobre el arte y sus fines expuestas también en* El Federalista*. Francisco Sosa reseñó el 25 de marzo, en* El Federalista*, las páginas sueltas, de Agapito Silva. Sosa, explica Mejía Sánchez «censuró a Silva por emplear su talento en poesías eróticas y no en obras más útiles». Nájera contestó a estas afirmaciones de Sosa con cinco artículos, haciendo una defensa de la poesía sentimental. Nájera pudo leer, igualmente, las opiniones martianas sobre el tema, dadas a conocer en distintos periódicos mexicanos.*

[24] *Gutiérrez Nájera, M.,* Obras (2), *p. 113.*

[25] *Sobre Martí escribe E. Anderson Imbert: «No fue un esteticista. No concibió la literatura como actividad de un especial órgano estético. Escribir era para él un modo de servir. Celebraba las letras por sus virtudes prácticas: la sinceridad con que desahogaban las emociones generosas del hombre, la utilidad con que ayudaban a mejorar la sociedad, el patriotismo con que plasmaban una conciencia criolla. Por eso, aún en su estimación de la prosa artística, había sobretonos morales». Véase Anderson Imbert, E.,* Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1954, p. 356.*

En esta línea de pensamiento uno y otro arremeterán contra la «poesía de los decadentes», de «afeite excesivo, afeminado y grotesco», con su inclinación por lo nauseabundo y horrendo. Nájera critica el pesimismo en el que se mueve la poesía moderna —representada por Baudelaire—, que escarba en el continente negro del cerebro humano. Refiriéndose a los versos poéticos de Adalberto Esteva, matizará:

> Reposa el espíritu con la lectura de versos así, limpios de esas negruras que se van extendiendo en la poesía moderna y en cuyo fondo tetro resaltan los gatos fantásticos de Baudelaire, los animales deformes de Rollinat, los demiurgos de Poe, las rojas llamaradas de Richepin, y cadáveres, espectros, aparecidos, esqueletos, carne en putrefacción, visiones de alcohólico, espantos de novicia, sueños de verdugo[26].

Frente «al asqueroso realismo» de la escuela francesa se decantará por el idealismo de Calderón, Moreto o Tirso, y ensalzará la figura de Hugo. Nájera y Martí critican la escuela realista y naturalista porque, en su opinión, subordinan el arte a la copia, carecen de imaginación y exageran lo feo, dibujando lo peor de la sociedad, el lado más oscuro y tenebroso. Ambos parten de criterios morales al entender que realismo es sinónimo de desengaño, escepticismo, suicidio, pérdida de la libertad en el arte y de las bellas ilusiones. Nájera exponía sus ideas, esencialmente, en los artículos «El arte y el materialismo» y en «Páginas sueltas, de Agapito Silva». Martí, en estas observaciones, sigue en gran parte criterios krausistas. Tanto los discípulos de Sanz del Río como Martí arremeterían contra el realismo como escuela literaria. Los krausistas, igualmente, negarían el valor de dicha escuela por faltarle verosimilitud, por ser obra de imitación y copia de lo real. El artista pierde su personalidad al someter la libre creación a la imitación de modelos[27]. Martí, por su parte, entenderá que la escuela realista responde a un tiempo de mediocridad. Dirá:

> La escuela realista es simplemente el resultado de la necesidad de emplear la actividad en una época en que no hay ideales altos, época de críticas, época de desconocimiento de lo definitivo, perdido en el incesante estudio y cambio de ideas, época de ceguedad[28].

La visión, no obstante, que tienen uno y otro sobre el naturalismo, es tan parcial como la de la mayoría de los hombres de su época. No vieron que la idea de la novela experimental naturalista iba más allá de la pura observación. Se observaba, se constataba para conocer las causas de los fenómenos a fin de preverlos y dirigirlos. Es decir que también era un movimiento regeneracionista que adoptaba el método positivista como punto de partida para posibles cambios. En la idea de progreso Hegel y Comte se dan la mano[29].

Siguiendo los expuestos criterios, Martí y Nájera arremeterán contra la literatura española de su tiempo, tachándola de decadente. Martí, en una

[26] *Véase la crónica najeriana titulada «El libro del amor, de Adalberto A. Esteva», en Gutiérrez Nájera M.*, Obras (2), *462.*

[27] *López-Morillas, J.*, El krausismo español, *Madrid, 1980, p. 133.*

[28] *J. Martí*, J., Obras... (5), *XXII, p. 82.*

[29] *Sobre ello véase de Rafael Gutiérrez Girardot*, Modernismo. Supuestos históricos y culturales, *México, F.C.E., 1988, pp. 49 y 50.*

visión materialista, entiende que la falta de progreso del pueblo español ha contribuido al empobrecimiento de la poesía. Señala:

> Los españoles empiezan a comprender que en el movimiento general del progreso ellos también deben ocupar un puesto. No basta poseer la Alhambra y el Alcázar, es preciso saber honrarlos. Empiezan a ver que no pueden quedarse en árabes ni convertirse en gitanos. Y como el mundo entero razona y las fábricas de vapor ocupan los lugares de inmensos arsenales, ellos a su vez deben razonar con el mundo, trabajar en las fábricas y buscarse sitio entre los que piensan como Herbert Spencer, se quejan como Heine, dudan como Byron y desprecian como Leopardi[30].

Es por la situación en que se halla España, anclada en sus estructuras arcaicas, tradicionales y feudales; por el atraso que experimenta con respecto al desarrollo y el auge del progreso europeo; por su carácter agrario y no industrial, por lo que Martí tratará a la literatura del siglo XIX español de epigonal y carente de raíces propias. Es decir que, según criterio martiano, la calidad de la literatura estará relacionada directamente con el progreso económico y social. A la precaria situación industrial de España, a su descomposición política y sus estructuras feudales, José Martí añade el factor histórico. Según él, España no sufrió como Francia o Alemania, por lo que las quejas y las penas, propias del romanticismo, no corresponden al verdadero dolor experimentado. Ni el régimen feudal ni la monarquía fustigaron tanto al pueblo, ni «la inteligencia fue tan impaciente» como en Francia o Alemania. En España, frente a Francia, no se predicó la Reforma, ni hubo matanzas colectivas. La revolución en España, declara, «fue más lenta, menos sangrienta y más benigna que la revolución en Francia»[31]. Esta visión general materialista también la encontramos en el escritor mexicano. En 1889, comparando al español Zorrilla con Guillermo Prieto, Nájera, asombrosamente, se acercará hacia una concepción social del arte. Refiriéndose a la poesía de Zorrilla señala:

> Pero esta poesía —pregunto yo— ¿ha servido de algo en la evolución de España? Ya sé que el artista no está obligado más que a realizar la belleza, y por eso celebré que se tributen honores a Zorrilla; pero el artista que, realizando la belleza, persigue a la vez un ideal social; el que impulsa a los pueblos en el camino del progreso; el que sabe animar a los soldados en la lid, como los animaba el canto de Tirteo ese es más grande... ese es Guillermo Prieto[32].

Ahora Nájera, y frente a las ideas expuestas en 1876, en su artículo «Páginas sueltas, de Agapito Silva», comentadas más arriba, defiende el arte que tiene un fin práctico y positivo. Y es que el positivismo fue una filosofía de honda trascendencia que caló en los modernistas. El modernismo fue la necesaria respuesta al vacío que había creado el positivismo pero, a su vez, aceptó muchos de sus cánones. Nájera y Martí criticarán de los poetas españoles su falta de apertura. La pobreza literaria de éstos

[30] *Martí, J.,* Obras (5), *XXII, pp. 29.*

[31] *Esta idea tiene vigencia en la actualidad como una de las teorías que pretende responder a la cuestión de si en España hubo verdadero romanticismo. Así, Allison Peers juzga el movimiento como fracasado y piensa que en sentido estricto no hubo romanticismo en España.*

[32] *Gutiérrez Nájera, M.,* Obras (2), *p. 357.*



se debe a su aislamiento, a que no miran hacia otras literaturas, a la falta de europeización y contagio. Señala Nájera:

> Ahora bien, entiendo que esta decadencia de la poesía lírica española, depende por decirlo así, de falta de cruzamiento. La aversión a lo extranjero y a todo el que no sea cristiano rancio, siempre ha sido maléfica para España: dígalo, si no, la expulsión de los judíos (...) Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir[33].

Nájera entiende que la literatura debe seguir un proceso de occidentalización, admitiendo la circulación de los valores literarios de cada entidad cultural. Así, inserta la literatura en el aparato productivo y de consumo que trajeron la modernización y la industrialización de las sociedades latinoamericanas.

Con respecto a la poesía española de su tiempo, ambos se aproximaron a Bécquer y criticaron el becquerismo, las imitaciones y plagios que corrían por América Latina. Nájera se mostrará simpatizante y enamorado de la poética becqueriana. Martí, a pesar de que sus referencias al tratar la figura de Bécquer fueron desdeñosas, no escapó a la tendencia becquerista de finales de siglo. Además, el romanticismo de los maestros de Martí, esto es, de Zenea y Mendive, parte de Bécquer. El escritor cubano debió conocer, posiblemente, la obra poética de Bécquer, a través de sus *Obras Completas*, en 1871. En los dos poetas latinoamericanos se trasluce la influencia del autor de las *Rimas*, por lo que respecta a la creación de una poesía basada en el sentimiento y la pasión; la concepción del arte como símbolo y reflejo de lo divino; el intento de aunar forma y fondo; la defensa de la creación artística; el descubrimiento de la prosa poética, y, sobre todo, el simbolismo, es decir, la incorporación de las formas plásticas al estilo literario. Martí y Nájera, siguiendo a Bécquer, propondrán trabajar con los efectos de luz y color; hacer con palabras —dirá Nájera— «un mal lienzo de la escuela de Rembrandt», «oponerle luz a la sombra», y «el negro intenso al blanco deslumbrante»[34].

La españolidad literaria de Martí (fundamental para la génesis de su escritura) y de Nájera, radica, no obstante, en su amor por el Siglo de Oro español. Se subraya en ambos escritores —como en Darío o Amado Nervo— la devoción por los místicos, especialmente por Santa Teresa. Según Schulman, los atisbos de una tradición clásica hispánica en la prosa de Nájera se vislumbran en los últimos años cercanos a su muerte[35]. Ese amor por la tradición hispánica bien pudo venirle de Martí. Y si bien en su crónica titulada «Tristíssima nox», de 1888, se muestra como un sectario del esteticismo francés, al final de esta polémica propone un equilibrio con las lecturas de clásicos griegos, latinos y españoles, eligiendo —en sus palabras— por

[33] *Véase su artículo «El cruzamiento en la literatura», que es un cuadro de la situación de la literatura contemporánea española.*

[34] *Gutiérrez Nájera, M.* Obras (2), *p. 317.*

[35] *Shulman, I.A.* Génesis del modernismo, *México, 1966, p. 63.*

confesor a Fray Luis de Granada. Es decir que pretende, a pesar de ser un apasionado de la forma y del arte francés, no casarse con una sola belleza. Martí nunca criticó el posible apego de Nájera por el verso francés como sí lo hizo con Casal y con aquellos escritores que se despegaban de su tierra americana para subordinarse a Europa. Tampoco pensó que la posición esteticista de Nájera fuera exacerbada. Nájera exponía su doctrina del arte por el arte en el editorial de la *Revista Azul*. Martí hacía lo propio en la denominada «La Carta magna del modernismo». Ambos se proclaman partidarios del esteticismo, exaltan lo formal, siguiendo el criterio de que fondo es forma, y se sienten adoradores de la belleza. Los dos manifiestos son una defensa de los aspectos formales de la lengua. Tales principios poéticos se conjugan con la idea matriz de que hay que atender a la belleza del pensamiento. Hay que mirar la esencia, dirá el escritor mexicano. Nájera hará hincapié en que la forma no sofoque la idea[36] y se acercará, en su evolución literaria, hacia la naturalidad y sencillez en las formas, hacia una poesía desnuda de artificio, como Bécquer y Juan Ramón Jiménez. En 1888, el escritor mexicano explicaba su propia evolución poética:

> De niños, preferíamos la banda militar al violín de Paganini y el consonante, el cuarteto en decasílabo sonoro, al romance y al verso libre. Después, la poesía nos va diciendo: «yo no necesito de tanto, sé ser pobre, puedo estar en todas partes y la encontramos más en negligé, más al natural, más nuestra, porque somos ya sus íntimos amigos, en el romance y en la misma prosa, que suele ser su traje de casa»[37].

Nájera, en su madurez literaria, iría renunciando a los modelos franceses para decantarse, progresivamente, hacia una literatura más interiorizada, menos pagana, más personal y muy vinculada al espíritu de Martí. Búsqueda de la unidad de pensamiento que en Martí, claro está, fue precepto fundamental por su carácter de ideólogo, y porque fue —es— uno de los fundadores del pensamiento latinoamericano.

Mercedes Serna

[36] *Véase «Ocios poéticos de Ipandro Acaico», en Gutiérrez Nájera, M.*, Obras (2), *p. 175.*
[37] *Véase en «Pequeños dramas, de José Peón y Contreras», en Gutiérrez Nájera, M.*, Obras (2), p. 331.


MEDIO

Martí leído por la vanguardia cubana

La identificación casi sagrada entre su patria y Martí, no sólo en la constitución del imaginario cubano sino en el modo de percepción de ese imaginario en otras zonas del campo cultural, se constituye en un punto conflictivo del debate de la cultura latinoamericana.

La reiteración ineludible del reconocimiento y de la admiración condiciona la lectura, pero no deja de recordarnos que ese sagrado que se imagina sin fisuras está surcado por la efervescencia subterránea de disímiles políticas: culturales, ideológicas, estéticas y estatales.

A la luz de su nombre se libran batallas supuestamente incruentas; la historia de esos interminables combates podría conformar una historia de la lectura que de manera inevitable se proyectaría sobre la cultura continental.

En este capítulo sólo pretendo considerar un aspecto de ese vasto relato: el que refiere la elevación de Martí a la categoría de «héroe adorado» por la llamada (en Cuba) «segunda generación republicana», o también «generación del 23»[1]. Más allá de la problemática y polémica identificación generacional, quienes están en el centro de la vida cultural en esos años son las vanguardias y sus órganos de expresión. Y es el vanguardismo el que despliega desde la capacidad de autocuestionamiento que le es propia, la estrategia de creación de un nuevo Martí.

El autocuestionamiento como actitud filosófica y moral, pero también como capacidad de convertirse en forma (Noé Jitrik), dispara una actividad crítica que trata de constituirse en sistema: el sistema propio, particular, de una época marcada por el ansia de lo nuevo. En ese movimiento, la vanguardia cubana revisa su tradición y encuentra a José Martí en un gesto característico de la compleja relación entre la tradición y lo nuevo. Complejidad que el vanguardismo puso de relieve y que permitió la elaboración contemporánea de Mariátegui acerca de la heterodoxia de la tradición[2].

[1] *La expresión de «héroe adorado» es utilizada por Carlos Ripoll, quien sigue la taxonomía de las generaciones de Petersen. Para ampliar este concepto en Ripoll, véase:* La generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo *(New York: Las Américas Publishing Co., 1968).*

[2] *José Carlos Mariátegui: «Heterodoxia de la tradición» (1927), en* Peruanicemos al Perú *(Lima: Biblioteca Amauta, 1970)*



Quienes poco después serán protagonistas del movimiento vanguardista en La Habana, se entusiasman ya desde 1923, en la preparación de «la antología que cada generación debe realizar». La expresión, que les pertenece, va mucho más allá del armado de un cuerpo de textos que parezca representativo del gusto de la época. Lo que durante casi tres años moviliza los intensos debates realizados en medio de la participación de luchas políticas e incluso insurreccionales que marcan al período, es la voluntad de repensar la tradición poética cubana[3].

El trabajo culmina en 1926 con la publicación de *La poesía moderna en Cuba* (1882-1925), por Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro[4]. El extremo 1925 permite la incorporación de «Los nuevos» (muchos sin obra publicada todavía), y 1882 se justifica como comienzo del modernismo (es, obviamente, el año de publicación de *Ismaelillo*, aunque el dato no aparece valorizado). En la división interna de la antología, el período que va desde 1882 a 1895 corresponde a «Los precursores» de la poesía moderna: Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera, Silva y Rubén Darío.

Los modernistas aparecen entonces como desplazados a la melancólica categoría de adelantados de la poesía moderna, o mejor, de lo que llaman «poesía actual». Sin embargo, en un movimiento que podría parecer paradójico, los reconocen como «los precursores máximos, a la vez que las máximas realizaciones poéticas» (p. 15). La naturalización del enlace entre el modernismo y la vanguardia compactado en torno de la figura de Martí, instala un modo de reflexión que ayuda a pensar mejor el carácter de la ruptura en el vanguardismo cubano.

Así como el prólogo de Martí al *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde de 1882, pone en juego la relación problemática entre la literatura y la modernidad (Julio Ramos), el de esta antología, colocado ante la emergencia de un nuevo discurso poético, registra la necesidad de construir un canon y entonces proyecta con audacia en el espacio más amplio de la modernidad, las realizaciones de la poesía cubana. Allí se empieza a constituir la imagen de Martí como «poeta nuevo»; ni precursor, ni modelo: «contemporáneo».

En la nota biográfica y crítica que precede la selección de los poemas (de *Versos libres*, *Ismaelillo* y *Versos sencillos*), los antologistas señalan la complejidad de la relación entre el mundo lírico y el mundo ético de Martí:

> cae frente al enemigo, haciendo con su gesto buenas todas sus palabras y convirtiéndose con él en precursor de la legión novísima de poetas muertos en la reciente guerra que, odiándola, fueron a morir por creerla necesaria y justa (p. 21).

La tensión entre la escritura, la «voz» de Martí y su gesto, es decir, sus acciones movilizadas por la conciencia del deber aunque íntimamente

[3] *Un excelente ensayo histórico sobre esos años, en Ana Cairo Ballester:* El movimiento de veteranos y patriotas. Apuntes para un estudio ideológico del año 1923 *(La Habana: Editorial Arte y Literatura. Instituto Cubano del Libro, 1976).*

[4] *Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro:* La poesía moderna en Cuba (1882-1925). Antología crítica, ordenada y publicada por... *(Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando —S.A.—, 1926).*

repugnadas por la violencia de la guerra, parece también la marca de una conciencia desgarrada entre acto y reflexión, vida y literatura» que define, según Santí, la profunda modernidad de Martí[5].

Sin embargo, sus admiradores y exégetas de los años veinte no logran insertarse en el centro de la contradicción y al revés de Martí que sí tiene conciencia del desgarramiento («Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche / ¿O son una las dos?»), ellos necesitan reducirlo a uno de sus términos. Aquí, como Byron, quien muere es el poeta Martí. En otros textos la escisión entre el poeta y el prócer asumirá otros matices.

De todos modos, en esta reflexión quiero distinguir dos movimientos: el primero se refiere al descubrimiento de Martí como poeta moderno y al mismo tiempo como linaje en el que los modernos se reconocen. El segundo, íntimamente relacionado con el anterior, al proceso de creación de Martí por la vanguardia cubana. En la confluencia de ambos movimientos, el análisis de las elecciones que se realizan, ayuda a la comprensión de las tendencias que operan en el interior del vanguardismo cubano.

Una de sus notas más fuertes y reconocibles es la impregnación entre vanguardismo político y vanguardismo artístico. En esa zona, Martí es el punto de máxima concentración. Sucede que, en el mismo momento en que con la experiencia de los dirigentes políticos, estudiantiles y obreros que luego confluirán en la constitución del Partido Comunista, empiezan a cuajar formas de la vanguardia política, también se empiezan a desarrollar los experimentos de la vanguardia artística. Son algo más que movimientos paralelos; existen vasos comunicantes entre ambas vanguardias: los que discuten la antología son los mismos que protagonizan las luchas callejeras, los movimientos públicos de protesta o la semiclandestinidad de intentos insurreccionales. Pero, sobre todo, comparten a Martí.

En 1926, el mismo año en que se publica la Antología, Julio A. Mella, dirigente de la Reforma Universitaria y uno de los fundadores en 1925 del Partido Comunista de Cuba, escribe «Glosas al pensamiento de Martí»[6]. Al relacionarlo con anteriores documentos de Mella, se hace evidente que en éste responde a la necesidad de crear una figura que aglutine la lucha de los estudiantes universitarios. Son frecuentes las invocaciones a los héroes del 71 y al papel de la juventud como porvenir de la desmoralizada sociedad cubana. En esos artículos va completando un linaje: Varona, Rodó y Chocano, Haya de la Torre —«Como Haya debió ser Martí»—, el máximo elogio, González Prada, Unamuno, Vasconcelos, Ingenieros. Podría hablarse de un tronco americanista en Mella que busca sus raíces en el pensamiento de Martí.

En las «Glosas» presenta dos ideas fundamentales por su productividad: una, que Martí debe ser escrito, en verdad, reescrito. Casi un mandato cuyo

[5] *Enrico María Santí:* «Ismaelillo, *Martí y el modernismo*», *en* Escritura y tradición *(Barcelona: Laia, 1987).*

[6] *En* J. A. Mella. Documentos y artículos *(La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, 1975). Allí se ha consultado el documento al que le viene atribuida la fecha de 1926 pese a que no registra el lugar de publicación o alguna otra fuente.*



incumplimiento Mella vive como frustración personal. Otra, que Martí debe ser defendido. Muy pronto empiezan a aparecer los nuevos libros sobre Martí, quizá desde 1929 con *Mitología de Martí* de Alfonso Hernández Catá. Se inicia también la publicación de artículos desconocidos, poesías, cartas de Martí, así como la edición de antologías, crítica de la crítica, crítica de las ediciones críticas, etc. Los protagonistas de esa catarata de bibliografía martiana suelen ser colaboradores de las revistas de vanguardia y, entre los que destacan, por lo menos tres figuran como directores de la *revista de avance:* Marinello, Lizaso, Mañach.

Si el primer movimiento sintetizado en la idea de que Martí debe ser escrito se orienta a revertir la opinión —que debería ser revisada— acerca del penoso desconocimiento en que se tiene su obra, el de su defensa, es proclamado por el mismo Mella en el lenguaje de barricada que le es característico:

> Es necesario dar un alto, y, si no quieren obedecer, un bofetón a tanto canalla, tanto mercachifle, tanto patriota, tanto adulón, tanto hipócrita... que escribe o habla sobre José Martí (pp. 267-268).

El eco de este mismo reclamo en muchas otras ocasiones y muchos años después, es útil para la comprobación de las dificultades que entraña el estudio de la lectura de Martí. Si bien todo acto de lectura realiza un movimiento de recreación, parece que en el caso de Martí ese gesto se complejiza. Las mismas «Glosas» de Mella no escapan a un movimiento de desplazamiento e incluso forzamiento del pensamiento de Martí.

Sin embargo, su condena a todo lo anterior escrito sobre Martí resulta productiva y coincide con la petición de novedad que moviliza a la vanguardia estética. Como resultado: «Los años veinte inauguran la lucha abierta —con anterioridad esa lucha era más bien oculta— en torno a la significación de Martí»[7].

En este artículo me interesa analizar cómo se realiza esta lucha en el interior mismo de la *revista de avance*. Para ello considero centralmente el número 31 del 15 de febrero de 1929, organizado como homenaje a Martí en el aniversario de su nacimiento. En *Directrices*, sección que refleja la opinión unánime de los directores, bajo el título «El nuevo Martí», se analizan las características de los festejos martianos del año 1929. A la comprobación de la unanimidad popular del homenaje y de su carácter casi religioso, añaden la reiterada convicción de que Martí sigue siendo desconocido en tanto «La situación /.../ en un plano de adoración y culto religioso, ha traído la esterilidad de la loa externa» (p. 36). Lamentan tanto la repetición mecánica de sus virtudes, anécdotas, aforismos y sentencias, como su utilización «para fines inconfesables». Y urgen con un tono casi

[7] *«La polisemia prohibida: la recepción de José Martí como sismógrafo de la vida política y cultural»*, en Cuadernos Americanos. *Nueva época, año VI, vol. 2 núm 32, México, marzo-abril 1992.*



tan apremiante como el de Mella en 1926, al estudio que sea capaz de realizar «un Martí nuevo» pero que pueda integrar al que «nos dio esta dignidad relativa de hoy» (p. 36).

La petición de novedad que responde tanto a las expectativas de la vanguardia estética como de la vanguardia política, aparece recortada sobre el reconocimiento del papel cumplido por Martí en el logro de la dignidad republicana y, al mismo tiempo, sobre la conciencia de la frustración de esa misma dignidad. Es un movimiento complejo, casi un gesto de acrobacia: crear un Martí nuevo, que contenga lo mejor del Martí independentista pero también la respuesta al fracaso de la República.

El número recoge además «Algunos pensamientos inéditos de Martí» y los aportes que a «la interpretación amorosa —y crítica— de la obra de Martí» realizan tres de sus directores: Félix Lizaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. En todos los casos son fragmentos de trabajos más amplios (conferencias o artículos); su mayor interés reside en que se los puede leer en el contexto de las polémicas del momento.

El artículo de Lizaso, «Martí, o la vida del espíritu», polemiza con las teorías de la literatura que definen a la producción americana por los rasgos de la exuberancia atribuida además al tropicalismo. Asume el desafío que significa el análisis del desbordamiento caudaloso de Martí y de su oratoria fascinante y lo relaciona con la «imaginación centelleante», con la «prisa genial» provocada por lo que llama «exaltación ideológica y cordial» en la que reconoce los orígenes de su actitud ética y estética.

Mañach en cambio, aunque colocado también en el conflictivo espacio de la ética en la literatura, desarrolla en su trabajo «El pensador en Martí», una idea de antiguo arraigo y extendida proyección: la de la frustración del intelectual o más bien la del sacrificio del intelectual al hombre político. Expresa la convicción en la posibilidad de la existencia del hombre escindido y desde esa convicción estudia el pensamiento de Martí. Marcado por los modelos prestigiosos, analiza el pensamiento de Martí desde las carencias. Reconoce «las potencias reprimidas» de un pensador original, pero no los alcances del filósofo. La heterogeneidad, la urgencia y la inmediatez características del pensamiento de Martí harían de él un romántico y cargarían a su pensamiento de «una grandeza lírica verdaderamente sublime». La irracionalidad del iluminado, la excelencia «casi sobrehumana» de su personalidad, y la eficacia de su palabra superior a toda lógica, hacen de Martí, según Mañach, una figura excepcional y seguramente inalcanzable.

A la melancolía por la improvisación que marcó su pensamiento, Mañach le añade su negación de una genealogía. Tendríamos así un Martí *ex nihilo*. Aparte de las limitaciones de Mañach ante la complejidad del pensamiento martiano e incluso de su radical modernidad, también podría verse aquí



otro rasgo del absoluto moderno: la reivindicación de una libertad tan completa en la ausencia de normas y de límites que peligrosamente anuncia vacío.

En esta hipótesis, la operación de la vanguardia consiste en crear un nuevo Martí, con la pretensión de encontrar en él su inmediato linaje y justificación, el comienzo de su tradición, pero si en esa misma operación se hace surgir a Martí de la nada a fuerza de excepcionalidad, lo que se pavimenta es, por otra vía, el camino de la sacralización que se está criticando.

Mañach consigue diseñar dos rasgos importantes del culto martiano: el del sacrificio del artista por el político y el del icono sagrado, el objeto de admiración más allá de toda racionalidad posible. Realiza la primera operación mediante el planteo filosófico y la segunda, a través de la recurrencia a la memoria de quienes lo conocieron como «un hombre *adorable*».

Marinello en «El poeta José Martí» descubre que su vida está construida en la tensión entre un «ministerio amoroso» y la necesidad de la guerra.

De algún modo retoma y supera el planteo de la *Antología* al tiempo que rompe con la idea de la figura escindida, favorita de Mañach. El conflicto entre el apóstol (la conciencia) y el genio (la divina inconsciencia), es decir, la tensión entendida como síntesis, entre irracionalidad y racionalidad, es la base sobre la que se asienta su ideario político y estético. Para Marinello, Martí se resuelve, es genial, por la fuerza de su empeño apostólico. Lo que maravilla en él es su capacidad de adecuar la obra de escritor, orador y poeta a la realización práctica de un ideal. Así Martí sería como la imagen de una flecha disparada hacia la altura en la que todo está al servicio de esa vocación de infinito o de profecía.

Logra la constitución de Martí como el héroe cultural de la vanguardia en su doble dimensión: política y estética. En ese movimiento integrador polemiza con los que no entienden la excepcionalidad de Martí y la del momento histórico.

Discusión con Mañach sí, pero también coincidencia en la ilegibilidad de Martí. Como poeta, Marinello es sensible a la modernidad de la poética de Martí: «No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción». Descubre en la predicción martiana el fin del poema anecdótico y entrevé el carácter esencial del verso futuro.

En la preocupación por la poesía, Marinello retoma algunas ideas de un artículo de Raúl Roa: «Martí, poeta nuevo», publicado dos años antes (número 10, 30 de agosto de 1927). Para Roa, Martí como poeta sería nuevo porque también sería eterno. En una flexión típicamente orteguiana, sentencia: «Todo lo que cumple ampliamente con su tiempo lleva en sí una partícula de eternidad». Esta aseveración se justifica en el rescate de la obra literaria de Martí, no de su pensamiento político, como señala expresamente pocas líneas después[8].

[8] *«Eso es lo que ocurre con la obra literaria —que no con la política— de nuestro José Martí» (p. 254). La relación del incipiente marxismo cubano respecto de Martí ha ido cambiando a lo largo de los años. En estos primeros tiempos, existe por lo menos en Mella y en Roa cierto distanciamiento que debería ser analizado en relación con varios factores: mayor conocimiento de la obra martina política de la Internacional Comunista, etc.*

En un gesto típicamente rupturista, encuentra que la novedad puede encontrarse también en el pasado: «Aunque el símbolo de la época es la piqueta revolucionaria, hay que reconocer que lo genuino puede no estar sólo en lo nuevo». Asegura la excepcionalidad de Martí y discute ya entonces su carácter de precursor del modernismo. Admite la posibilidad de esa adscripción, en relación con la libertad artística y la renovación ideológica características de Martí y de una zona del movimiento modernista, que Martí compartiría. Pero no en cuanto a la otra zona, el otro modernismo: el del «encierro en la hermética Bastilla del subjetivismo» (lo que luego se llamaría torremarfilismo).

Desde esa visión escindida del modernismo, ve en Martí la *sinceridad*, la ardorosa indignación del revolucionario que hace estallar los *Versos libres* que no tienen igual en «la literatura de vanguardia». Lo mismo que los *Versos sencillos*: «Cualquier poeta de vanguardia puede firmarlos como propios sin traicionar sus ideales estéticos, por muy avanzados que éstos sean».

Para Roa, lo mismo que para Mañach, la excepcionalidad de Martí lo hace «poeta nuevo desde sí mismo», sus lecturas no lo han inducido a la imitación de nadie. Este tópico de la sinceridad que ya viene de la *Antología*, unido al de la absoluta originalidad, más una actitud beligerantemente antimodernista, alimentan su lectura de Martí.

En cuanto a los aspectos formales de su poesía, excepto la rima desechada por las vanguardias, Martí tendría todos los ingredientes de la poesía moderna: sinceridad artística, metaforización constante, contrastes ideológicos, situaciones anímicas, alegorías, simbolismos trascendentes. Desborde inagotable de color y luz más riqueza verbal y soltura en el procedimiento, además del don sintético. Si se trata de la imagen originada en Mallarmé, Martí fue «el primer imaginífico». Darío se valió de sus innovaciones y antes que los ultraístas proclamó la sencillez de la forma.

Es el descubrimiento de Martí como el gran poeta de la modernidad: «Y había cantado en páginas de acero la belleza trepidante de los puentes». Poeta de la modernidad, no del modernismo con el que tienen una relación conflictiva. En Martí perciben la posible asunción de la modernidad que quieren para sí, una modernidad que se corresponda con una eticidad. De allí también que Roa, lo mismo que Marinello, derive la autenticidad de Martí de la correspondencia entre la novedad de su arte y la limpieza de su espíritu. Una actitud literaria cargada de sentido ético pero que no siempre logra convertirse en forma y que no logra separarse del proyecto realista como sinónimo de crítica social.

Estos martianos del veinte recorrerán los caminos de la política y el arte. Escribirán algunos: Lizaso, Mañach, Marinello, los libros que se esperaban de una pluma nueva. Y a su vez serán ensalzados o denigrados

en relación con su valoración de Martí porque es alrededor de ella donde sigue construyéndose una recepción inagotable.

Celina Manzoni

Mujer sentada, 1949, de Wifredo Lam



La estrella que ilumina y mata

La impronta de José Martí en numerosos escritores es un tema de estudio siempre renovado. El grupo *Orígenes,* nucleado en torno a la revista fundada por José Lezama, vio en Martí a un guía e inspirador permanente, y así lo hizo constar en reiteradas ocasiones, en editoriales y artículos aparecidos en la revista, y en sus obras personales. Entre ellos resalta el propio José Lezama Lima, en el cual la influencia martiana rebasa los marcos literarios para convertirse en guía para la vida, en maestro de ese aprendizaje incesante que, para Lezama, es la vida misma y en el cual se inserta la literatura.

Muchos puntos comunes entre José Martí y José Lezama Lima podrían señalarse: la espiritualización de la naturaleza —si bien en cada uno las influencias filosóficas que condicionan tal rasgo tienen un sello y dirección diferentes— y la orientación teleológica de la vida[1] son, a nuestro juicio, los más relevantes en el terreno cosmovisivo. En el segundo de ellos, con las necesarias referencias al primero, pretenden adentrarse estas páginas, a partir del poema martiano «Yugo y estrella», uno de los más significativos entre los *Versos lires,* y algunas de sus resonancias en *Paradiso.*

Cfr.: J.C. Jiménez, «Un ensayo de ordenación trascendente en los Versos libres». *En:* La raíz y el ala. *Valencia, 1993.*

F. García Marruz, «La poesía es un caracol nocturno». En P. Simón: Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, *La Habana, 1970 (en adelante RTJLL), págs. 243-275.*

C. Vitier, «Martí y Darío en Lezama». Casa de las Américas, *152, sept.-oct. 1985, págs. 4-13.*

A. Riccio, «Martí en José Lezama Lima». Annali *(Sezione Romanza). Napoli, vol. XXIX, n.° 2, 1987, págs. 427-439.*

Sobre la versión lezamiana de la naturaleza: P. Correa Rodríguez, La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso. *Granada, 1994, págs. 11-17 y 167-174.*

Profundizamos sobre esto en: L. Rensoli e I. *Fuentes:* Lezama Lima: una cosmología poética. *La Habana, 1990, «La relación hombre-cosmos y la teología insular». L. Rensoli: «Lezama Lima: la inmensidad de los espacios».* Cuadernos hispanoamericanos, *501, marzo 1992, págs. 41-56.*



El profundo conocimiento de Martí por parte de Lezama está fuera de toda duda. Además de los trabajos dirigidos al tema, la obra lezamiana abunda en referencias sobre Martí. En *La expresión americana* lo situará en la «dimensión de la ausencia», donde «por la fiebre del ámbito, todo está en acto naciente», «avanza siempre reconstruido en el remolino, que es un espíritu, tal vez en lo que él llamaba la ley del espejo»[2]. Ese reino de la infinita posibilidad, el acto germinal y el espejo serán elementos fundamentales en la cosmovisión lezamiana y a la vez raíces de su poesía, de su mundo poético en general, porque son también motores de la historia. La dimensión de la ausencia es, según se verá después, la del *alibi*, nivel de trascendencia semejante a la «historia ideal eterna» de Vico, donde Belleza, Verdad y Eros creador se entrelazan para proyectarse en la historia como devenir.

El carácter creador de la Belleza, la magia del Eros encarnado en la palabra cobraron un sentido definidamente histórico en la teoría de los universales poéticos de Vico, de donde extraería María Zambrano, la profunda pensadora y entrañable amiga de Lezama, su concepción sobre la razón poética. Que Martí fue para Lezama una viva encarnación de dicha razón poética actuando en la historia, desde la palabra —y gracias a ella— hacia la obra fundacional en su más amplio sentido, se revela en estas palabras:

> Fue suerte también que el que conmovió las esencias de nuestro ser fue el que reveló los secretos del hacer. El verbo fue así la palabra y el movimiento del devenir. La palabra se apoderó del tiempo histórico, como el pneuma ordenando y destinando las aguas. El que trajo las innovaciones del verbo fue el que regaló el espejo con la nueva imagen del ser y de la muerte[3].

Escrito en 1964, el párrafo anterior no sólo confirma la esencia creadora de la palabra y su función en la historia. Vico, seguido muy de cerca por Lezama, había establecido el paralelo entre la evolución de los pueblos y el grado en que la palabra despliega sus potencialidades. No sólo se trata del modo como la poesía suple la imposibilidad primaria de formular conceptos[4], sino de la existencia, en su máxima dimensión, según explica a lo largo de la segunda *Ciencia nueva*, de una lógica, una metafísica, una moral, una economía y una política poéticas, para pasar a la forma poética de las ciencias de la naturaleza. A la luz de esto pueden entenderse dos cosas: la «eterna y natural ley regia por la que las naciones se convierten en monarquías»[5], y el recurso de las naciones, lo cual, correctamente interpretado, supone decir, no el retorno mecánico a un inicio remoto, sino la recuperación de los principios o valores eternos y esenciales de la humanidad, que el transcurso de la historia recubre de tantas contingencias que llegan a olvidarse temporalmente. Su recuperación implica la recuperación de la integralidad de la historia, de la memoria de la humanidad. Y este

[2] *José Lezama Lima:* La expresión americana. *Madrid, 1969, págs. 150-151. Sobre la esperanza lezamiana de que el proceso político iniciado en Cuba en 1959 fuese la continuación del martiano, insiste Benigno Sánchez Eppler:* Habits of poetry; habits of resurrection. *London, 1986, págs. 69-72, y se refiere a las palabras de Rialta que citamos de las páginas 230-231 de Lezama Lima,* Paradiso, *ed. crítica coordinada por Cintio Vitier (Colección Archivos), Madrid, 1988 (en adelante todas las citas de* Paradiso *se entenderá que están tomadas de esta edición).*

[3] *J. Lezama Lima: «Prólogo a una antología». En:* La cantidad hechizada. *La Habana, 1970, págs. 256-257. No podemos coincidir con Cesia Z. Hirschbein (*Las eras imaginarias de Lezama Lima. *Caracas 1984) cuando tilda de exagerada la pasión de Lezama por Martí, pues la valoración lezamiana no pretende ser objetiva en el sentido hechológico, sino en el de la* imago *(págs 105-108), lo cual coincide con la visión lezamiana de la historia en «Mitos y cansancio clásico» (*La expresión americana, *ed. cit., págs. 20-22).*

[4] *Cfr. G. Vico:* Principios de una nueva ciencia sobre la naturaleza común de las naciones. *Buenos Aires, 1956, t. I, pág. 50 y ss.*

[5] *G. Vico: Ibíd, t. IV, pág. 139. Sobre la relación entre Lezama y Vico véase: Ramón* Xirau, Poesía y conocimiento. *Mexico, 1978, pág. 73 y ss.*

proceso requiere del concurso consciente del hombre: para llegar a conocer esto ha surgido la filosofía y por eso Vico se siente anticartesiano, según expresa en su *Autobiografía*. Si estas ideas —alimento vivo y no esquema rígido del proceder— se aplican al caso de Martí, se comprenderán mucho mejor las reflexiones sobre Martí antes citadas, que resumen, a nuestro juicio, al Martí *esencial* para Lezama, más allá de valoraciones literarias y estéticas.

La singularidad de Martí consiste entonces en el poder histórico que adquiere su palabra como recuperación, síntesis y avance. Mientras otros poetas valiosos se han dirigido a otras dimensiones del verbo, posibilidades actuantes, sí, pero en los campos particulares que Vico refiere y clasifica, Martí habría resumido éstos: «En José Martí culminaron todas las tradiciones cubanas de la palabra, cuyo esbozo y desarrollo vimos en épocas anteriores. Su figura recuerda lo que los místicos orientales llaman el *alibí*, capaz de crear por la imagen la realidad. Su importancia rebasa los límites de nuestra frontera, para ser una figura universal en las perspectivas que proyecta»[6]. Esto se reafirma en un breve artículo publicado en 1953 en *Orígenes* donde, además de apuntar que el grupo se sitúa en la tradición martiana, escribía: «José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar en la casa del *alibí*. El estado místico, el *alibí* donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas»[7].

Significa que un hombre ha penetrado en lo trascendente, en la médula de la historia. Como a Orfeo, el tañedor de lira, le fue dado penetrar en el mundo de lo oculto, a Martí le ha sido dada una identificación con la historia que responde a un nuevo concepto del tiempo. Pues el sentido del tiempo inaugurado por el cristianismo, plasmado por Agustín de Hipona en su filosofía de la historia —y más tarde por Vico en un proyecto similar— fue aplicado por Dante a la renovación de la experiencia órfica, y tal sentido del tiempo y de recuperación de la historia a través del *descenso ad inferos*, vale aquí decir, del *alibi*, ha sido incorporado por Martí, como lo será por Cemí en *Paradiso*. Martí se ha vuelto él mismo historia, no sólo en su dimensión contingente, como hecho en un momento o momento en una etapa. Más bien se ha vuelto historia futura, porque al recogerla desde sus orígenes poéticos se apropia de las claves del tiempo del mismo modo que el *artifex* alquímico. No hay que olvidar que muchos de los místicos orientales a los que se refiere Lezama, vinculados a la alquimia taoísta, persiguieron, con la inmortalidad (recuérdese la hipertelia de la inmortalidad lezamiana), el dominio del tiempo, según explica Mircea Eliade en *Herreros y alquimistas*. Vida e historia se hacen una misma cosa. Ello coincide con una orientación teleológica de la historia, como la lezamiana. Es por eso que José Olivio Jiménez, en el citado artículo, habla de la angustia

[6] *J. Lezama Lima: «Prólogo a una antología»,* op. cit. *pág. 254.*

[7] *J. Lezama Lima, «Secularidad de José Martí». En* Imagen y posibilidad. *La Habana, 1981, pág. 197.*

martiana antes de orientar finalmente su vida hacia la total consagración a la causa independentista, cuyo último significado era una orientación definitiva de la historia, una obra fundacional, obra que exigía una peculiar mística de la acción.

Para entender esto, debe tenerse en cuenta el amplísimo espectro que recorren las actitudes místicas, que con harta frecuencia suelen identificarse con la quietud contemplativa que exige apartamiento del mundo. Que Teresa de Ávila, ejemplo que a menudo cita Lezama, esté en las raíces de *Origenes* y de la tradición cultural en la que se enmarca Martí, implica la luz del verbo tornado mística, pero una luz activa por fundacional como fue la obra martiana y como se propuso el grupo *Origenes.* Lezama Lima lo describe así en una carta a María Zambrano:

> ...sus emociones de La Habana, tan mía en usted, me llevan como a un tiempo sin tiempo, que tal vez fue el mejor de todos nosotros, en alegría, en virtudes nacientes y en el llamado que nos llevaba a cumplimentar, casi sin sentirlo, como una misión que se cumple de la manera más sumergida y misteriosa[8].

Esta «misión de la palabra», este seguir la huella martiana penetrando en la historia mediante el verbo, es lo que Lezama, en carta a Cintio Vitier, caracterizaba como la necesidad de empeñarse en una «teología insular»[9]. Ese es el *alibí* alcanzado por Martí, que plasmaría Lezama en un poema que no publicó en vida[10]. A la luz de estos proyectos y compromisos vitales, que animaron *Orígenes,* se gestó *Paradiso.* Al decir esto no pensamos en la revista como hecho, sino en el espíritu que la hizo surgir y la mantuvo, más allá de contingencias, económicas y personales[11]. En *Paradiso,* Lezama teje el hilo histórico en tres dimensiones: la historia personal, la historia civil (al estilo viquiano) y la historia secreta, escatológica[12], esa que tan bien describía María Zambrano en «La Cuba secreta»[13], y que *Paradiso* llevó hasta las últimas consecuencias, según

[8] *J. Lezama Lima: Carta a María Zambrano de mayo de 1976.* Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, *mayo-agosto 1988, n.° 2, pág. 92.*

[9] *Cfr.: C. Vitier, «La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», en* RTJLL.

[10] *Cfr.: C. Vitier, «Hallazgo de una profecía».* Revista Casa de las Américas. *La Habana, sept.-oct. 1986, n.° 158, págs. 30-41, aunque no coincidimos con el autor en su interpretación del poema como un vaticinio del actual régimen cubano, sino de la posibilidad de plasmarse en la vida del país los proyectos de vida martianos.*

[11] *Cfr.: Felipe Lázaro,* Conversación con Gastón Baquero, *2.ª ed., Madrid, 1994, págs. 31-37.*

[12] *Sobre esto: Armando Álvarez Bravo, «La novela de Lezama Lima»; Cintio Vitier y Fina García Maruz, «Respuesta a A. Álvarez Bravo».* En Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía. *Madrid, 1984. La dimensión política del problema sólo nos interesa en la medida en que supuso la frustración de los proyectos lezamianos y de las esperanzas puestas durante una etapa en el actual régimen cubano. A la mencionada dimensión de la historia se refiere María Zambrano en:* El hombre y lo divino. *México, 1966, «para una historia del amor», págs. 237-256, «La huella del paraíso», págs. 284-294.*

Cfr.: Luis F. Fernández Sosa, José Lezama Lima y la crítica anagógica, *Miami, 1977, págs. 75 y ss.*

R. Xirau, op. cit., *págs. 73-78 y 86-91, donde insiste en la relación imagen-historia como vía hacia la unidad.*

[13] *Cfr.: M. Zambrano, «La Cuba secreta».* Revista Vivarium. *La Habana, 1991, n.° 2.*

Vitier y Riccio analizan en los trabajos citados en la nota 1. Si Narciso murió porque en el espejo no pudo contemplar más que su propia imagen como individuo y en ella quedó preso y consumido, sin transformar dicha imagen en el *alibí*, el «espejo de los enigmas», Cemí sí lo hará, a pesar de todas las consecuencias que su decisión traerá. Pero es una decisión teleológica, tomada antes de su nacimiento a través del conflicto mortal y fecundante entre el Vasco y lo insular, entre la abuela Mela y José Eugenio Cemí, donde la muerte cobra su tributo para que José Cemí, siempre asfixiado pero vivo y creador, recupere dicha herencia en el *descenso ad inferos*[14]. Cemí no morirá, recomenzará en el ritmo hesicástico. El Vasco, el padre, el tío Alberto, continuarán viviendo en Cemí. Como en Martí, la palabra se apodera del tiempo histórico. Dánae no tejerá más «el tiempo dorado por el Nilo». Sus hijas no llenará más un tonel sin fondo, y el tiempo dejará de ser la línea «consecuente a un solo sentido de la muerte», pues «para no caer en la egiptización tendrá que unir el aporte de la cuenca mediterránea con el concepto de libertad como riesgosa voluntad de elegir». Y lo que aclara el sentido de la elección de Cemí: «No libertad en el sentido del subjetivismo kantiano, absoluto desprendido de la última interioridad, sino libertad subjetiva en el sentido de escoger al penetrar en el paisaje»[15].

Pasemos por alto el discutible juicio lezamiano sobre la razón práctica kantiana, pues nos interesa aquí lo que llama «riesgosa voluntad de elegir» al «penetrar en el paisaje». Es aquí donde adquiere sentido el propósito inicialmente expresado en este artículo: la estrella que ilumina y mata[16].

Hay menciones directas de José Martí en *Paradiso*[17], pero no interesa la letra, sino el espíritu, hallamos un punto fundamental en que se manifiesta la esencia del poema «Yugo y estrella» en el capítulo IX, en el discurso de Rialta al regreso de su hijo de la inauguración del curso universitario y la manifestación estudiantil. Ella, que ha perdido a su marido, sabe que su hijo ha corrido peligro, se ha enfrentado con éste. Comienza entonces a ejercitar su «escoger al penetrar en el paisaje».

Como en el poema, es la madre quien advierte de las consecuencias de la elección, de la responsabilidad que ella implica, o, como expresa Rialta, «el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida» (pág. 230), de «la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración de tu respuesta» (pág. 231). Son un código para la vida pues, en el caso de José Cemí, neoplatónico raigal[18], se corresponden suma belleza, verdad y orientación vital, y se trata de «las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oirá otras que lo pongan tan decisivamente en marcha» (pág. 231). Martí expresaba: «el que la estrella sin temor se ciñe/ como el que crea, crece» (Y. E.), porque se trata del peligro que conduce a

[14] *Cfr.: J. Valdivieso,* Bajo el signo de Orfeo: Lézama Lima y Proust. *Madrid, 1980, 1.ª parte.*
R. Xirau, op. cit., *págs. 86-91.*
Luis F. Fernández Sosa, op. cit., *págs. 82-83.*
M. Junco Fazzolari: Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima. *Buenos Aires, 1979, págs. 100-107.*
Insistimos en esto en: L. Rensoli, .«Los ríos sumergidos: cuatro notas sobre Paradiso*» (inédito).*

[15] *J. L. L., «La egiptización americana».* Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, *La Habana, mayo-agosto 1988, n.º 2, pág. 21.*

[16] *Véase J. Martí,* Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos, *ed de I. A. Schulman, 3.ª ed. Madrid, 1987, págs. 119-120. Se le citará como Y. E.*

[17] *En la edición crítica coordinada por C. Vitier se señalan al menos cuatro (págs. 140, 181, 182 y 306) y algunas indirectas, como el cuento de los dos ruiseñores, del cual apareció una versión libre en* La Edad de Oro, *aludido en la pág. 184.*

[18] *Cfr.: S. Sarduy, «Un heredero». En* Paradiso, *ed. cit., págs. 590-597. Carmen Ruiz Barrionuevo,* El «Paradiso» de Lezama Lima. *Madrid, 1980, pág. 69 y 55. L. Rensoli e I. Fuentes,* op. cit. *No coincidimos con la interpretación de Lezama Lima como neotomista planteada por J. Luis Arcos en* La solución unitiva. *La Habana, 1991, cual argumentamos en: L. Rensoli e I. Fuentes: «Lezama Lima: una fiesta innombrable» (inédito, continuación del ya mencionado. Uno de sus capitulos se



la epifanía, según señala Rialta (pág. 231) y no del peligro vacío, mera contingencia, ilusión de «los enfermos», es decir, de quienes tendrán que vivir la condición humana como lejania. José Cemí ha nacido sin sol. Al inicio de la novela, en la medianoche, sus cinco años anuncian ya la enfermedad que marca su vida, inconsciente búsqueda del *pneuma* en lo oscuro, herencia de Mela que aniquila al padre[19]. Éste es su primer acto de nacer, aun que el nacimiento físico ocurriese antes, pues se trata de la primera manifestación del cumplimiento.

Hay en Cemí una opción por la vía de ascenso hacia la luz, de la búsqueda de lo oculto en lo evidente, de «lo que asciende (en lo secreto, dice antes) para que la luz lo configure» (pág. 231). El pleno cumplimiento de este cometido supone que «el vivo que a vivir no tuvo miedo/ se oye que un paso más sube en la sombra» (Y. E.), y se alcanza al final de la novela, al caminar en la medianoche, acompañado por la estrella giratoria de un parque infantil[20], donde retoma los versos cantados ya en la muerte del tío Alberto, producida al adentrarse en la noche, buscando siempre el peligro como sustitución que no se torna en epifanía, descrito por Rialta.

La estrella, solitaria en la medianoche, en el parque infantil vacío, señala el camino de la epifanía, *quasi modo geniti* al final del *descenso ad inferos* órfico. Cemi lleva interiormente la luz que la estrella despierta: «su estado de alucinación mantenía en pie todas las posibilidades de la imagen» (pág. 455): «Era un pie de buey lo que pisaba a la noche» (pág. 455). Cemí no «vive cual manso buey», (Y. E.), sino que acepta y elige el yugo para que «puesto en él de pie», luzca en su frente «mejor la estrella que ilumina y mata» (Y. E.). Cemí se ha quedado solo: Fronesis se ha marchado, Licario muere. Él mismo experimenta la muerte ritual órfica, iniciática, y por ello todos podrán reencontrarse, como sucederá en la siguiente novela de Lezama. La estrella puede matar, como sucedió al padre y al tío Alberto. Al primero, porque la maldición familiar no encontró una resistencia consciente, una misión que la transformase en impulso. Del segundo ya se ha hablado.

Si la luz lunar sustituye por un momento a la estrella giratoria que se pierde de vista, la locura exhalada por la noche, «es como una estrella errante» (pág. 456). El guardián de la estrella —guardián del umbral alquímico, presente en numerosos ritos iniciáticos de diversas religiones— intenta distraerlo con furor desesperado, pero «Cemí no se sintió en la obligación de mirarlo» (pág. 456). Con Ynaca Eco Licario, que lo recibe al entrar por fin en la casa, se acerca al féretro de Licario, al «cielo estrellado que se reflejaba en el paréntesis de las constelaciones» (pág. 457). La estrella iluminó y mató a Licario, pero le hará renacer. Como Cemí —o más

ha publicado en esta revista, n. ° 501). R. Xirau, op. cit., *págs. 70-71, 75 y ss. L. Fernández Sosa,* op. cit., *págs. 80-81.*

[19] *Tratamos esto en: «Los ríos sumergidos...». Cfr.: C. Ruiz Barrionuevo,* op. cit., *págs. 16-19. Enrico Mario Santí: «Párridiso», pág. 148. En:* Lezama Lima, *ed. de E. Suárez Galbán. Madrid, 1987, págs. 141-164.*

[20] *Cfr.: A. Riccio,* op. cit., *donde se analiza la influencia martiana en esta escena Sobre la luminosidad de Cemi, sin relacionarlo con la estrella sino con la «Göttliche Funken» de Meister Eckhardt, véase: M. Junco Fazzolari,* op. cit., *págs. 75-77. Carlos Javier Morales,* La poética de José Martí y su contexto, *Madrid, 1994, «Martí y la modernidad literaria hispánica».*

aún—, Licario pagó el precio de llevar luz quedándose solo. Ahora, como el eón llamado *Pistis Sophia*[21], muere para resucitar.

En la estrella que guía y el engañoso guardián, situados en el parque infantil desierto, se observa un toque carnavalesco con el que Lezama distancia al lector de la gravedad de la situación. Esto no sucede en el caso de Martí. El contrapunto con la idea martiana no supone un distanciamiento de ella por parte de Lezama, sino una parodia en la que resalta el carácter sagrado del juego, su magia imitativa, la plenitud de vida que revela, su íntima religiosidad[22]. Esto se observa claramente en las visiones de Cemí, en el capítulo IX, cuando a las dos de la madrugada (hora de misterios) lee a Suetonio, autor que relata anécdotas que rayan en lo paródico muy a menudo, todo lo cual sucede al discurso de Rialta. La parodia del espíritu martiano supone la más viva esperanza: la risa despertando en medio de la tragedia existencial que toda decisión supone. Tras ella experimenta Cemí la catarsis —el sueño que repara y se escapa— y más tarde, al amanecer, un alegre orgullo. El orgullo consistente en seguir el misterio de una vocación, la humildad dichosa de seguir en un laberinto como si oyéramos una *cantata de gracia, no la voluntad haciendo un ejercicio de soga*» (pág. 234, la cursiva es nuestra). Las palabras de la madre son el motor y Cemí experimenta la alegre levedad del tocado por la Gracia, en contraposición con la gravedad sin alivio, que supone pesantez[23]. En Martí, la tragedia culmina en inmolación, al estilo del grano de trigo citado por Jesús. En Cemí la tragedia se parodia porque se continuará en el mundo de los vivos y la muerte será simbólica. Una nueva alusión a la estrella se presenta en la cita del *Wilhelm Meister* («lo mismo que los astros», pág. 234).

La soledad esencial del que «lleva luz» se revela con mucha precisión al final del capítulo XI, en el diálogo filosófico entre Fronesis y Cemí, o con Foción, el Narciso atrapado en sí mismo, según revela la estatuilla de su casa (pág. 291) como perpetuo telón de fondo. La amistad de Cemí y Fronesis «era esa amistad de compañía, sin la que la soledad se vuelva sobre sí misma y el yo comienza a lastimarse y a gemir, al sentirse incesantemente dañado» (pág. 324). Cada uno reconoce en el otro una libertad y un destino, la soledad de quien porta la estrella, y quedan solos entre la multitud, que nada entiende y se limita a prorrumpir «en aplausos mezclados con risotadas de alegría amigotera» (pág. 328). Fronesis señala la sujeción esencial al yugo de esa multitud: «Son la vergonzante respuesta de sometimiento al destino o mejor, de ausencia total para enfrentarse con el fatum», «aplaudir y reírse es su función del circo» (pág. 328). Son representativos de quienes aceptan el yugo y *gozan* (Y. E.). El burlón aplauso es un modo de distanciarse, de huir de quienes llevan luz (Y. E.). En el caso de Cemí, «vivo que a vivir no tuvo miedo» (Y. E.), también ocurrirá que

[21] *Cfr.* Los gnósticos, *2 vols. Madrid, 1983. Vol. I págs. 11-12, 97-101 y 262-267. Vol. II, págs. 148-150, 394 y ss.*

[22] *Cfr. J. Huizinga:* Homo ludens. *Madrid, 1972, págs. 28-42, «El juego y el saber», págs. 128-142. Giordano Bruno: «Sobre magia». En:* Magia, mundo, memoria. *Madrid, 1987, ed. de I. Gómez de Liaño, págs. 225-278, en especial el acápite sobre la fantasía.*

Harvey Cox: Las fiestas de locos. *Madrid, 1984, «La inmolación del pasado», «La fe como juego», entre otros acápites significativos. En la página 176 señala: «Este sentimiento de radical e irreprimible esperanza permanece vivo y sano en lo cómico. Su Cristo es el bufón de rostro pintarrajeado, cuya locura es más sabia que la sabiduría».*

R. Caillois: L'Homme et le Sacré. *Paris, 1972, pág. 23 y ss.*

Emir Rodríguez Monegal: «Paradiso: una silogística del sobresalto». En: Lezama Lima, *págs. 79-93. E. Mario Santí: «Párridiso». En:* Ibíd., *págs. 141-164.*

M. Zambrano: El hombre y lo divino: *trata el tema a través de Dionisos y el delirio creador, págs. 48-52, 121-138, 139-147 y 247-248.*

[23] *Cfr.: S. Weil:* La gravedad y la gracia. *Madrid 1994, págs. 23-25.*



«un paso más sube en la sombra» (Y. E.) guiado por Licario, testigo de la vida y de la muerte, cuyo retorno demostrará que también él «un paso más subió en la sombra». La estrella es portada para cumplir el propio destino, sea la misión creadora de Cemí —modalidad de la evangélica «sal de la tierra»—, sea en sentido testimonial como Licario. No parece el momento de analizar el devenir de Fronesis, que por su complejidad y entrelazamiento con otros destinos requiere un contexto diferente. Foción no pertenece a su estirpe espiritual salvo por antítesis, como parte de la trama cósmica que lo obligará a elegir una y otra vez, a renovar la opción por la estrella, acto verdaderamente religioso: «Sentía que en su conocimiento de Foción había azar, pero en el de Fronesis había elección», aunque en uno y otro «había igual profundidad, idéntico destino» (pág. 271) lo cual hace recordar la vieja máxima de las *Tabutae smeradignae* renovada por los alquimistas medievales: «Camino hacia arriba y camino hacia abajo, uno y el mismo».

Una prueba crucial se presenta para Cemí al hallarse casualmente en la misma situación que Foción, al observar a Lucía y a Fronesis en el cine, en el capítulo X. Cemí sabe que su elección está siendo sometida a prueba: «La sola posibilidad de dejarse enmallar en un laberinto menor le hacía darse puñadas en la frente. Notaba que ese laberinto menor *le era necesario a muchos bueyes* ahogados por un humo de redoma» (pág. 273, la cursiva es nuestra). El yugo mencionado en el poema hace al que lo acepta vivir «cual manso buey». La estrella exige perenne renovación de la esperanza y Foción posee una «enferma capacidad de espera» (pág. 273). Por ello «el azar me une con Foción en el Hades de la noche y el azar nos une con Cemí en la luz» (pág. 276).

Pero aún esta etapa será superada, y retomar el avance en la noche, hacia Licario[24] permitirá entenderlo. El odio, la envidia o la vulgaridad del medio no son las únicas causas de que quien lleva luz se quede solo. También se trata de que queda a solas con su misión, aunque se le preste ayuda, pues la fuerza de un destino semejante es casi incomunicable. Tal misión exige una intimidad con ella que admite colaboración, incluso suele ser indispensable, también en forma de amistad fecundante, pero la elección separa por la sola necesidad de seguir el propio camino. Cemí va hacia Licario, la próxima etapa de su viaje, y antes de encontrar la estrella giratoria hay una trampa, una seducción, una falsa estrella en la casa iluminada. Cemí no entrará en ella, no se dejará atrapar, seguirá adelante. Es una «gruta de sal» (¿alusión a la mujer de Lot?) llena de engañosas figuras que realizan actos banales. Cemí sigue de largo y «la luz aglomerada» (pág. 454) tira de él hacia la estrella giratoria que, por su condición paródica, no es la meta. El cumplimiento está aquí marcado por la alquimia taoísta y

[24] *Cfr.: E. Rodríguez Monegal:* op. cit. *C. Ruiz Barrionuevo:* op. cit., *págs. 32-36.*

expresado mediante sus símbolos: fuego, piedras, tigre blanco. Al final del capítulo XI, Foción quedará preso en el retorno circular (vueltas en torno al árbol) tras la partida de Fronesis hasta que el milagro, el rayo, la imagen correspondiente a la carta XVI del Tarot, lo libera[25]. Cemí crecerá tras su muerte simbólica y la muerte de Oppiano Licario, que actúa como su espejo y le anuncia que es posible empezar mediante el ritmo hesicástico. La estrella ha cumplido en él su función de iluminar y matar.

Pero al inicio de este artículo se señaló un aspecto común entre Lezama y Martí, al cual se hace necesario dedicar algunas reflexiones: la espiritualización de la naturaleza. La raíz de Martí en este punto es Emerson, si bien como centro de un conjunto de pensadores y corrientes[26]. La de Lezama es el orfismo neoplatónico, en el cual nos parece justamente incluido Martí, si bien de modo diferente[27].

La transmutación universal fue uno de los principios del trascendentalismo anglonorteamericano, bajo la influencia del evolucionismo darwiniano y su reelaboración positivista por una parte, y por otra de las corrientes neoplatónicas tendentes al ocultismo y las escatologías, entre las cuales sobresale Emmanuel Swedenborg. El panteísmo de Emerson que subrayó fuertemente los nexos del hombre con la naturaleza, siguió en parte la tónica rousseauniana, y su huella en Martí es profunda. La doctrina de la reencarnación se evidencia en él a menudo, tanto como la preexistencia del alma, sustentada ya, entre otros autores tempranos del cristianismo, por Orígenes. El hombre constituye la cúspide de una escala universal donde los fenómenos se organizan según su grado de complejidad, de acuerdo con la ley de la analogía. El hombre asciende o desciende de la escala cósmica según su esfuerzo personal, el camino que su elección vital diera a los carismas recibidos. En el poema Y. E. se evidencia la condición de microcosmos del hombre: «Homagno generoso/ de mí y del vil mundo copia suma (otra versión acota 'de mí y de la creación suma y reflejo')/ Pez que en ave y corcel y hombre se torna».

Esta revelación inicial de la madre, matriz universal, pretende mostrar lo más recóndito de la condición cósmica, pues la elección se hace posible en ella y a causa de ella. Esto se cumple en el caso de Lezama, para quien el amor es también fuerza cósmica, no sólo salvífica en el sentido tradicional sino evolutiva, en consonancia con su catolicismo heterodoxo. En el Diario de Lezama[28] en especial, el análisis de la filosofía se mezcla o alterna con notas sobre cuestiones científico-naturales como la sexualidad de los insectos o los ritmos biológicos[29] de modo muy similar a como Goethe en las *Metamorfosis de las plantas* o Martí en diversos poemas, sintetizaron campos aparentemente divergentes del conocimiento. Como Martí, Lezamazama parte de un fundamento neoplatónico en cuya conformación

[25] *En la conversación teológica del capítulo XI se ha calificado la homosexualidad de estado infantil. En* la Comedia, *Dante caracteriza el limbo como un giro incesante, sin dolor ni goce. Éste parece ser el destino de Foción.*

[26] *Cfr J. Olivio Jiménez: «Un ensayo de ordenación trascendente de los* Versos libres». *En:* op. cit., *págs. 71-91.*

J. Ballón. Autonomía cultural americana: *Emerson y Martí. Madrid, 1986, cap. II.*

[27] *Cfr.: J. Ballón:* op. cit., *págs. 141-168.*

Carlos Javier Morales: op. cit., *«La ley de la analogía: el Amor como esencia metafísica del mundo».*

[28] *Cfr.: «Diario de José Lezama Lima».* Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, *n. ° 2, mayo-agosto de 1988, págs. 109-151.*

E. de Armas: «Poesía del Eros cognoscente». Introd. a: J. Lezama Lima: Poesía. *Madrid, 1992.*

B. Teuber: «Allegoria Apophatica Uber negative Theologie und erorischen Exzess bei Dionysius Areopagita, San Juan de la Cruz und José Lezama Lima». En: Studies in Spirituality, *3/1993, págs. 213-247.*

[29] *Cfr.: J. Lezama Lima:* Diario, *ed. cit., págs. 145, 150-151.*

Sobre esto tratamos en «La cultura del poeta: la fi losofía en el Diario de Jo sé Lezama Lima». En: Ke vista de la Biblioteca ~la cional José Marti, 19O°9, n.° 3, págs. 73-99.



definitiva no sólo han actuado las mencionadas tendencias, sino el pensamiento oriental, si bien Lezama se inclina más hacia el chino y Martí hacia el hinduísta[30]. Para emplear los términos lezamianos, se trata de un camino hacia la *sobrenaturaleza.*

La metamorfosis como ciclo vital en Martí se revela también en Lezama. No se olviden, en *Paradiso,* los discursos de Alberto sobre especies del mar y de la tierra, sobre animales y plantas que nos han sugerido un posible conocimiento del poeta Oppiano y sus obras *Cinegética y Haliéutica* a través de las versiones hechas por Nicolás Fernández de Moratín en el siglo XVIII[31]. Pero esto es poco comparado con los pasajes que se han juzgado como «rupturas del tiempo y del espacio»[32] y donde se muestra, en planos paralelos —¿espacio y tiempo gnósticos?— la transmutación del ser. Algo similar hizo Hermann Hesse al situar al final de *El juego de abalorios,* los tres *curricula* escritos por Joseph Knecht[33] si bien eran temporalmente consecutivos. Para Lezama, la idea de una integración espacio-temporal es la confluencia propiciada por el espacio gnóstico[34]. Este cometido es colmado en su más alto grado por la poesía, que «ve lo sucesivo como simultáneo»[35]. Las vidas *posibles* y complementarias son vidas reales, pertenecientes a la sobrenaturaleza para Lezama.

Atrio Flaminio, el crítico musical, el niño cuidado por su abuela, el hombre que escucha carcajadas de fantasmas, el paseante nocturno, en suma, las historias paralelas del capítulo XII, se vinculan a través de la *visión oblicua,* que desemboca en la confluencia de todos los personajes en el autobús, de un modo similar a la visión de la Noche de Walpurgis clásica en la segunda parte de *Fausto.* Las vidas que se entrelazan con la de José Cemí son *imágenes posibles.* La transformación del hombre tiene entonces lugar, como en Martí, pero de modo poético y por consiguiente, no sucesivo sino simultáneo, explicitada además en el ámbito humano, que espiritualiza la naturaleza, según la visión agustiniana en él predominante, a la cual ya nos hemos referido.

Cemí ha sacado «contento y grave/ su propio corazón». Mucho le falta por recorrer para vaciar totalmente al mundo el licor de su copa. Pero *Paradiso* muestra el despertar y desarrollo de su capacidad para ello. Martí muestra el ciclo cósmico a modo de iniciación para saber elegir. Las imágenes posibles, entrecruzadas con la trama principal (Atrio Flaminio, etc.) son vivencias oblicuas que muestran el mismo ciclo desde la óptica lezamiana. Recuerdan, en los ritos de iniciación de Isis narrados por Jámblico, el acceso del iniciado a sus diversas vidas mediante visiones[36].

Para Martí, escoger el yugo, no para atarse a él sino para tomarlo como escabel, indica el comienzo de la libertad. Pues libertad no significa indeterminación sino superación de sujeciones ciegas que permite la evolución,

[30] *Cfr.: J. Martí: «Emerson». En* Obras completas. *La Habana, 1975, vol. XIII págs. 15-30. En lá página 27 se refiere a «los libros resplandesctentes de los hindus, para los que la criatura humana, luego de purificada por la virtud vuela, como mariposa de fuego, de su escoria terrenal al seno de Brahma». Véase: J. O. Jiménez:* op. cit., *pág. 9 y ss.*

[31] *Desarrollamos esto en «Los ríos sumergidos: cuatro notas sobre* Paradiso» *(inédito), 4.ª parte.*

[32] *Cfr.: C. Ruiz Barrionuevo:* op. cit., *pág. 44 y ss, 86 y ss.*

M. Junco Fazzolari: op. cit., *págs. 96-99.*

Luis F. Fernández Sosa: op. cit., *pág. 65 y ss.*

I. Fuentes: «Incesante temporalidad». Revista Vivarium, *n.° VI. La Habana, 1993.*

[33] *En la nota n.° 41 al capítulo XIV de la ed. cit. de* Paradiso, *señala C. Vitier (pág 534) cierta similitud de Licario con Joseph Knecht, pero se refiere a la vivencia de la sabiduría propia del personaje.*

[34] *Cfr.: J. Lezama Lima:* La expresión americana, *págs. 185-189. En* Paradiso *esto se expresa claramente en la página 351 de la ed cit., como preludio a la «vivencia oblicua» en la poesía.*

[35] *J. Lezama Lima Diario, pág. 149.*

[36] *Cfr.: Jamblique:* Les mysteres d'Egypte. *París, 1966, ed par E. des Places págs. 180-193, entre otros pasajes.*



del mismo modo como para Lezama, romper la casualidad implica establecer nexos diferentes con el cosmos y entre las cosas. Cemí recorre la vida, la estudia y la conoce, la *medita* para llevar su luz, en un acto de libertad, al mundo a través de la poesía. Spinoza señaló que la sabiduría del libre es una meditación sobre la vida y no sobre la muerte[37]. Esta *meditatio vitae* salvará a Cemí no sólo para la poesía, sino también físicamente, pues la amenaza constante de la asfixia, maldición familiar proveniente del asma de Mela, que desde lo oculto provocó la muerte de José Eugenio (véase nota 30), continuará pesando sobre el hijo y dificultará su vida pero no lo matará, pues la falta de aire físico será compensada por la Gracia como *pneuma* y la sobreabundancia de vida espiritual equilibrará la enfermedad. En el ataque de asma que José Cemí sufre tras escuchar la incitación materna a la elección de lo difícil (págs. 231-235), la crisis viene como catarsis, a causa del conflicto que ha llenado el día, y también la noche, escenario de los momentos decisivos en la soledad. Cemí no morirá aunque esté siempre amenazado. La luz de la estrella le proporcionará un verdadero conocimiento de salvación. En la soledad de su misión puede destacarse un elemento más, agudamente caracterizado por George Steiner:

> por absoluta que sea la empatía que vincula al amigo con el amigo, por simbiótica y generosa que sea la amistad (...) no puede haber un verdadero retorno al hogar del propio yo por obra del otro (...) Esta es la contrapartida de la ontología idealista de fusión. Rigurosamente considerada, semejante fusión, semejante retorno del yo a la unidad con el mundo» es el caso de Narciso[38].

Y señala el exceso erótico como vía para la anulación del «autismo de la identidad personal», otro elemento en común con Martí, quien ve en el amor la clave del universo.

Lezama ha llevado a cabo un rito de recuperación del tiempo familiar, del microcosmos formado por el *oikós*, el patrimonio de su estirpe. En esta atmósfera se entiende por qué el asma no matará a Cemí, pues la poesía es un cumplimiento cuya raíz es la misma del destino familiar, cuyos elementos fundamentales son José Eugenio, Alberto, el propio Cemí, Rialta y el testigo Licario. En *Oppiano Licario* conformarán entre todos el cuaternario mágico. Sobre esta peculiar terapia y su significado en ciertas tradiciones apunta Eliade:

> un remedio sólo es eficaz si se conoce su origen y si, por consiguiente, su aplicación es *contemporánea con el momento mítico de su descubrimiento.* Por eso, en tan grande número de encantamientos, se recuerda la «historia» de la enfermedad o del demonio que la provoca[39].

Elemento común entre Martí y Lezama es «la fé en la idea y en lo ideal», manifestaciones de «lo divino en lo humano», aunque no borren la

[37] *B. Spinoza:* Ética, *4.ª parte, prop. LXVII, ed de Vidal Peña Madrid 1987 pág. 320. Dice textualmente: «Un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte y su sabiduría no es una meditación de la muerte sino de la vida».*

[38] *G. Steiner:* Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura. *Barcelona, 1991, pág. 25.*

[39] *M. Eliade:* El mito del eterno retorno. *Madrid, 1989, pág. 81.*



«miserabilidad del hombre»[40]. Ambos sienten lo que llamó Johann Huizinga «la nostalgia de una vida más bella», pero la creen realizable de manera efectiva y no sólo como representación o adopción de formas. La «luz aglomerada» tira de Cemí (pág. 452). El reinicio es posible.

El tema de la luz en Lezama exige una investigación sistemática. María Zambrano señaló en el mencionado artículo aLa Cuba secreta», que uno de los rasgos característicos de las culturas es su modo de relacionarse con la luz. En *Paradiso,* al igual que en buena parte de la poesía de Lezama, ésta resulta un elemento clave. Basta mencionar la contraposición con Angra Mainyú o Ahrimán en el capítulo V de la novela, o el poema «Noche insular, jardines invisibles», uno de los más representativos de la visión cósmica lezamiana. Las analogías entre su comprensión de la luz y las de Martí y María Zambrano podrían arrojar resultados de interés en torno a las respectivas concepciones del mundo.

En unos conocidos versos Martí anunciaba: «Mi verso crecerá, bajo la hierba/ yo también creceré». El crecer de Martí y el de Lezama han sido posibles gracias a la luz y a la muerte provenientes de la estrella, tras elegir como pedestal el yugo. Lezama sigue a Martí al buscar la unidad en la casa del *alibí,* en el reino de la infinita posibilidad. Pero no es posible acceder a él sin pagar el precio.

[40] *J. Olivio Jiménez:* op. cit., *pág. 99.*

Lourdes Rensoli Laliga



Un Martí desconocido: el crítico de las ciencias

Posiblemente la más enigmática e inesperada revelación de un poeta del siglo XIX la suscribió el cubano José Martí, cuarenta días antes de morir en combate, el 19 de mayo de 1895, cuando le expresó en una misiva a la niña María Mantilla:

«Leo pocos versos, porque casi todos son artificiales o exagerados, y dicen en lengua forzada falsos sentimientos, o sentimientos sin fuerza ni honradez, mal copiados de los que los sintieron de verdad. Donde yo encuentro poesía mayor es en los libros de ciencia...»*

Quien así se expresa es uno de los grandes de las letras hispanoamericanas, poeta de altos vuelos, considerado el gestor del movimiento modernista y a quien el inmenso Darío llamó «padre».

El hecho sorprendente quedó plasmado en blanco y negro: el autor de los *Versos Sencillos* no halló sosiego ni interés en la creación de los bardos sino en libros dedicados a las ciencias, a los cuales no dudó en calificar de «poesía mayor».

¿Qué significó esto? ¿Acaso un hecho aislado de difícil explicación o la punta de un gigantesco iceberg inexplorado? ¿Podría hablarse de un Martí desconocido hasta ahora?

Intentemos desentrañar la madeja y, para esto, retomemos el hilo en la última etapa de la vida del maestro cuando, precisamente, poco pueden imaginar algún interés por los asuntos científicos. Sin embargo, el 2 de marzo de 1895 escribe en su *Diario:*

«Por los fangales, que eran muchos, creí haber perdido el camino. El sol tuesta, y el potro hala por el lodo espeso. De la selva, a un lado y otro, cae la alta sombra. Por entre un claro veo una casa, y la llamo Despacio asoma una abuela, y la moza luego con el niño en brazos, y luego un muchachón, con calzones apenas, un harapo de sombrero, y al aire la

* *Martí, José,* Obras Completas. *Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1976, tomo 20, pág. 218. En lo sucesivo, todas las citas martianas serán de la misma edición —salvo indicación expresa de lo contrario— y se abreviarán* OC, *t., pág.).*



camisa azul. Es el camino. Dieciséis años tiene la madre traviesa. Por dejarles una pequeñez en pago de su bondad les pido un poco de agua que el muchachón me trae. Y al ir a darle unas monedas: *Non: argent non: petit livre, oui**. Por el bolsillo de mi saco asomaba un libro, el segundo prontuario científico de Paul Bert» *(OC*, t. 19, págs. 198, 199).

Lleva, pues, consigo Martí un libro de divulgación científica. Y otro envía a la niña María Mantilla en esa misma época. Volvamos a leer la carta fechada el 9 de abril de 1895 en Cabo Haitiano y comprobemos que le ha regalado un libro de historia y el otro...

«El otro libro es para leer y enseñar; es un libro de 300 páginas ayudado de dibujos, en que está, María mía, lo mejor —y todo lo cierto— de lo que se sabe de la naturaleza ahora. Ya tú leíste o Carmita leyó antes que tú, las cartillas de Appleton. Pues este libro es mucho mejor, más corto, más alegre, más lleno, de lenguaje más claro escrito todo como se lo ve. Lee el último capítulo, la *Physiologie Végétale* —la vida de las plantas—, y verás qué historia tan poética y tan interesante. Yo la leo y la vuelvo a leer, y siempre me parece nueva...» *(OC*, t. 20, pág. 218).

El libro al cual hace referencia Martí es el titulado *Curso de enseñanza científica-Ciencias Físicas y Naturales*, del francés Paul Bert y, a todas luces, su lectura es fuente de gozo para el maestro, particularmente el capítulo dedicado a la fisiología vegetal, que Martí no duda en calificar de «historia poética».

Mas no solamente lee a Bert sino a otros autores que, igualmente, divulgan ciencias; ¿quiénes son? Pues los conocemos cuando en la carta que venimos reseñando, Martí aconseja a María Mantilla y a su hermana Carmen qué deben leer para dar una buena clase de ciencias en una futura escuela donde serían profesoras ambas jóvenes.

«Para esa clase le ayudarán mucho un libro de Arabella Buckley, que se llama *The Fairy Land of Science*[1] y los libros de John Lubbock, y sobre todo dos, *Fruits, Flowers and Leaves*[2] y *Ants, Bees and Wasps*[3]. Imagínate a Carmita contando a las niñas las amistades de las abejas, y la inteligencia de las hojas, que duermen y quieren y se defienden, y las visitas y los viajes de las estrellas, y las casas de las hormigas...» *(OC*, t. 20, pág. 220).

La bióloga británica Arabella Buckley se distinguió el pasado siglo por excelentes obras de divulgación científica entre las que destacan la citada por Martí y la titulada *Pequeña historia de las Ciencias Naturales.* El también británico y naturalista John Lubbock —primer barón de Avebury— es considerado un autor clásico de la llamada escuela evolucionista que partió de los postulados de Charles Darwin. Es precisamente Lubbock el científico que propuso por primera vez dividir la edad de piedra en las épocas paleolítica y neolítica, tal como ha llegado a nuestros días; fue conocido también como etnólogo y arqueólogo además de buen divulgador de las ciencias naturales.

* *Traducción del francés:* No, dinero, no; pequeño libro, sí.

[1] *«El encantado País de las Ciencias».*

[2] *«Frutas, Flores y Hojas».*

[3] *Hormigas, Abejas y Avispas».*



Este Martí que lleva consigo un libro de popularización científica en su peregrinar por tierras haitianas y que promueve la lectura de tales obras es el mismo que, en plena campaña guerrera ya en suelo cubano, revela inesperada y modestamente conocimientos de fisiología humana, al escribir el 28 de abril de 1895 a Carmen Miyares, la madre de las jóvenes María y Carmita citadas anteriormente:

«Y han de saber que me han salido habilidades nuevas, y que a cada momento alzo la pluma, o dejo el taburete, y el corte de palmas en que escribo, para adivinarle a un doliente la maluquera, porque de piedad o casualidad se me han juntado en el bagaje más remedios que ropa, y no para mí, que no estuve más sano nunca. Y ello es que tengo acierto, y ya me he ganado mi poco de reputación, sin más que saber cómo está hecho el cuerpo humano, y haber traído conmigo el milagro del yodo,) (*OC*, t. 20, pág. 229).

El testimonio de un contemporáneo de Martí revela las fuentes del conocimiento del maestro sobre el cuerpo. Fermin Valdés Dominguez, quien compartió estudios y afanes con Martí desde la juventud, al describir la modesta oficina del caribeño en Nueva York, señaló:

En un largo estante, muchas obras notables formaban una preciosa biblioteca, en la que no había un solo volumen que no guardara importantes notas escritas por su mano, a las veces andando, otras en los tranvías o en los ferrocarriles. Al lado del más moderno tratado de fisiología, encontrábanse estudios antropológicos y de medicina, ciencias... todo lo que había en aquel gran cerebro estaba en aquel pequeño templo»*

Si interesante es esta confirmación del interés martiano por obras sobre fisiología, tanto lo son los sueños de creación literaria que dejó inconclusos, sobre todo dos proyectos que se encuentran en sus cuadernos de apuntes dejados a su albacea literario Gonzalo de Quesada y Aróstegui. Martí planeó y deseó escribir:

El Lector Científico. Libro de Lectura, con capítulos que resuman, en buena lectura literaria, los elementos científicos corrientes: una suma de textos» (*OC*, t. 18, pág. 281).

E igualmente le entusiasmó esta idea perfectamente detallada:

Libro de Lectura, con asuntos como éstos, en lengua literaria y forma hábil:
Presentación y aplicación de la nueva nomenclatura química.
Instrumentos de agricultura en los Estados Unidos.
Cómo se hace la seda.
Cómo se cultiva el tabaco.
Descripción de la batalla de San Mateo.
Cómo se conserva la salud del cuerpo.
Influjo de los hábitos sobre la mente. La salud de la mente.
De la verdadera y de la falsa ciencia.

* Revista Cubana. *Los que conocieron a Martí. Dirección de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana. Volumen XXIX, julio 1951-diciembre 1952, pág. 262.*

Estudio sobre minería.
Composición química de la Tierra, de la atmósfera y de los astros.
Influjo de la verdadera Poesía.
—Qué es la poesía, y qué clase de poesía debe desdeñarse. Condiciones de la buena prosa.
—Cada dos o tres asuntos prácticos, un asunto histórico y meramente espiritual.»

Sólo a la luz de todo lo expuesto hasta aquí puede entenderse la razón por la cual un dirigente político como lo es Martí escriba en el diario *Patria*, el 5 de abril de 1894, un análisis donde no excluye la referencia a la ciencia.

«La ciencia, en las cosas de los pueblos, no es ahitar el cañón de la pluma de digestos extraños, y remedio de otras sociedades y países, sino estudiar a pecho de hombre, los elementos ásperos o lisos del país, y acomodar al fin humano del bienestar en el decoro los elementos peculiares de la patria, por métodos que convengan a su estado, y puedan fungir sin choque dentro de él. Lo demás es verba seca y pedantería. De esta ciencia, estricta e implacable —menos socorrida por más difícil— de esta ciencia pobre y dolorosa, menos brillante y asequible que la copia diza e imitada, surge en Cuba, por la hostilidad incurable y creciente de sus elementos y la opresión del elemento propio y apto por el elemento extraño e inepto, la revolución. Eso es lo de hombres: hacerla posible. Ése es el deber patrio de hoy y el verdadero y único deber científico de la sociedad cubana» *(OC,* t. 3, págs. 117, 118).

Hasta aquí comprobamos que en la etapa de madurez de José Martí existe un innegable y evidente acercamiento a los temas científicos; hay interés y amor hacia tales tópicos. ¿Querrá esto decir que el Martí de las ciencias es sólo el hombre maduro y reflexivo?

Del día de su muerte —19 de mayo de 1895— retrocedamos en el tiempo veinte años.

El 2 de julio de 1875 los lectores de la *Revista Universal*, de México, se sorprenden al recibir un extraño artículo que comienza por analizar los problemas políticos internos del país y concluye con un bien documentado examen sobre cierto folleto del investigador mexicano don Mariano Bárcena. *Orestes* —éste es el pseudónimo utilizado por el enigmático periodista— analiza primero los insistentes rumores sobre un posible alzamiento del general don Porfirio Díaz, en la zona de Chiapas, para —a mediados del artículo— dar un giro total hacia la temática científica.

«Recibió ayer la Revista unas páginas tan breves como llenas de ciencia y de trabajo. El señor Mariano Bárcena, dado con fruto a estudios áridos y serios y largamente recompensado por ellos con la estima que cuantos le conocen le concedén, ha publicado una curiosa descripción de un Spheroma Burkartii, hallado en los terrenos descubiertos a 268 metros de la capa actual, en la perforación artesiana que en hora feliz para la ciencia mandó a practicar el señor Ignacio Cañedo en el valle del Ameca de Jalisco» *(OC,* t. 6, pág. 255).

Quienes conocen que detrás del pseudónimo de *Orestes* se encuentra el cubano José Martí —recién llegado a México el 8 de febrero de 1875,



procedente de España— enarcan las cejas dubitativos o extrañados. Es que el joven de 22 años llega a tierra de Juárez con títulos de licenciado en derecho civil y canónico y de licenciado en filosofía y letras. Nada que lo asocie especialmente con las ciencias y menos aún con la paleontología, una novedad en el mundo científico de aquella época. El mismo *Orestes* confirma lo novedoso del tema.

«Da la descripción del crustáceo ocasión al señor Bárcena para mostrar sus conocimientos no comunes en Historia Natural y su destreza en el manejo de los términos de la nueva y utilísima ciencia prehistórica, hasta hoy, y hoy mismo en México, casi desconocida u olvidada» *(OC,* t. 6, pág. 255).

Sin embargo, el joven periodista se siente en condiciones de escribir sobre el tema hasta el punto de emitir juicios de valor.

«Dificilísimo y muy ocasionado a errores es todo lo que se asienta en esta materia. ¿No creyeron nuestros antepasados durante medio siglo que la salamandra fósil de Oeningen era el hombre preadamita? Así lo afirmó Scheuchzer hasta que Camper probó que aquel hombre testigo del diluvio era un humilde reptil... La América es, sin embargo, esencialmente necesaria al estudio de la ciencia nueva, y sin ella nada podrán deducir de cierto sobre la unidad, identidad y época común de aparición del género humano, los conocimientos que a tanto grado elevan Karl Vogt y Quatrefages y que tambien compila y conoce el erudito español Juan Vilanova» *(OC,* t. 6, pág. 255).

Note el lector el grado de acercamiento de Martí al tema de la paleontología hasta el punto de conocer perfectamente a científicos y teorías científicas de una especialidad nueva para la época.

Karl Vogt (1817-1895) es un naturalista alemán seguidor de las doctrinas evolucionistas de Charles Darwin, mientras que Jean Louis Armand de Quatrefages de Breau (1810-1892) era el presidente de la Academia de Ciencias de Francia, cofundador de la Asociación Francesa para el Avance de las Ciencias y de la Sociedad de Antropología en el momento en el que Martí le cita.

Juan Vilanova y Piera (1821-1893), también mencionado por Martí en el artículo reseñado, fue uno de los más famosos naturalistas españoles y, posiblemente, el eslabón que permita descubrir un día la génesis del interés del joven caribeño por la paleontología. No hay que olvidar que Vilanova fue, en la misma época en que Martí vivió en España, uno de los más importantes divulgadores de la temática hasta el punto de ser reconocido como el padre de la prehistoria española. Y divulgó no sólo para los especialistas sino, también, para los no iniciados. ¿Pudo Martí contarse entre los oyentes de Vilanova en las conferencias del Ateneo Científico y Literario de Madrid? ¿Leyó sus obras?

Lo cierto es que el periodista de la *Revista Universal* sabía perfectamente de qué hablaba cuando se preguntaba a sí mismo y a continuación esbozaba posibles respuestas:

«¿Apareció el hombre en América en la misma época de terrenos en que se asienta ahora, en que debió aparecer en el antiguo Continente? No se hallan en Europa vestigios de su existencia en los terrenos primarios ni de transición: ninguna huella se encuentra en los terrenos secundarios y es necesaria una completa credibilidad para afirmar la aparición del hombre en el terreno plioceno. Verdad es que los terrenos terciarios ofrecen buen número de sílex en los que parece distinguirse la obra del linaje humano, pero no es menos cierto que aún no se ha encontrado entre estos útiles, resto alguno de hombre. En los terrenos cuaternarios es indudable ya su aparición» *(OC,* t. 6, pág. 255).

Basta con lo expuesto para sacar a la luz los conocimientos científicos del joven Martí en una temática novedosa para el año 1875. Sólo cabe añadir que el propio Martí se dio cuenta de cuán extraño había resultado el artículo de aquel 2 de julio y, por ese motivo, concluyó así:

«Y aquí termina este raro boletín: no es extraña la confusión que reina en él; de la guerra que destruye desciende a la ciencia que crea. No desmiente con esto la existencia humana, cuya obra es formar y destruir para transformar perpetuamente, sin que nadie en estos cambios de la vida se destruya ni aniquile. Palabras de ciencia borran la impresión desagradable que produce emplear la inteligencia creadora en ideas sobre destrucción. Imitarán a Bárcena muchos mexicanos; la patria estaría más orgullosa con los hijos que la honran que con los que la ensangrientan» *(OC,* t. 6, pág. 257).

He aquí la primera declaración pública de José Martí en cuanto a su interés por una temática científica y las razones para plasmarla en la prensa las ofrece el 31 de julio de 1875, también en la *Revista Universal:*

«Dados los unos a infructíferas querellas, dados los más a esta mortificante vida pública diaria, que tiene de encarnizada todo lo que de escasa y monótona tiene, apenas si alguna vez hallan cabida en los periódicos, las solemnes palabras de la ciéncia, madre amorosa que descompone, elabora, estudia, crea en pro de tantos hijos que la desconocen, la desdeñan, o la olvidan» *(OC,* t. 6, pág. 285).

He aquí, pues, a un Martí —desconocido para tantos— que califica a la ciencia como «madre amorosa», a la cual brindará su pluma de brillante periodista. Durante veinte años dejará una estela de artículos de divulgación científica tanto en periódicos como revistas de América del Norte y del Sur: *La América,* de Nueva York, *La Nación,* de Buenos Aires o *La Opinión Nacional,* de Caracas, y la revista *La Edad de Oro,* erán testimonios precisos e inobjetables de su interés y constancia hacia «la madre amorosa».

Algunos ejemplos. En el artículo titulado «Invenciones recientes-quinientas patentes nuevas» obsérvese el grado de detalle al cual llega Martí.



«Como quinientas patentes concedió en un solo día, el 15 de abril pasado, la Oficina de Privilegios de los Estados Unidos. Y tenemos entendido que pronto concederá alguna a un notabilísimo invento de un joven mecánico hispanoamericano... El mundo está haciendo ahora su tránsito del vapor a la luz eléctrica, y no hay en esas patentes de abril ninguna que ayude de un modo señalado a estos trabajos...» *(OC,* t. 8, págs. 439, 440).

Sorprende igualmente por sus conocimientos en ganadería. En *La Nación,* el 2 de julio de 1887, describe una exposición de ganado en Nueva York. Y lo hace no sólo con el acostumbrado donaire sino, también, con un amplio y meticuloso conocimiento de cada raza. Veamos.

«No se quiso juntar en esta feria, como pudo ser, todas las castas notables, ya se críen para la matanza, ya para la colodra, ya para el yugo; sino reunir en competencia las que presumen de riqueza de leche. Ni el Devon cerezo, breve, económico y sufrido, que presta dócilmente su ancho cuerpo de carne llena y fragante a la servidumbre del arado, y acompaña bien al hombre en las tierras calurosas; —ni el Hereford, de piel roja y careto, menos fino y pequeño que el Devon, pero tan leal como él en la faena, buen servidor de vacas de fatiga, y amigo de su yugo; —ni el Longhorn, de astas caídas, de allá del Lancashire y de Irlanda, que en pocos años de mejora dio prueba de buena fibra, capacidad para la labor, y normal ordeño; —ni el Kloe torvo y peludo de los escoceses, afilado el cuerpo y de testa atopada, pero de carne bien deparada sobre el hueso escueto, fuerte en la sangre y monta, acomodable y sobrio, y hecho a vivir con el pastor, y a dormir junto a él en su cabaña; —ni las «mochas» de Garloway, gordas y humildes, y de cabeza recia y ovejuna, en cuya casta es manso el toro, por lo que el pastor tiene a verguenza que se las vean en su majada; ni el Durham de pecho colgante y brazo en pera, sin más hueso que el necesario para tener en pie la carne, plano el dorso, espacioso el encuentro de los cuartos traseros, ancho y largo de ancas, el mejor para el cuchillo...» *(OC,* t. 13, pág. 497).

Y del ganado, a las flores. El 11 de enero de 1891 describe Martí para los lectores de *La Nación* una exposición florística sin temor a utilizar la nomenclatura científica pero, eso sí, poéticamente, sin perder belleza.

«El jardín de las orquídeas, por marco arrogante, tiene a ambos lados, con su florón cardenal de erecta y larga espiga, el más bello de los anturios, el Andreanum colombiano: como un asta de lanza sale de la gran flor, redondo y unipétalo, el pistilo de granos verdes, recio y apiñado como una mazorca. En terrones fibrosos, o en cáscaras blandas, crecen, erguidas o pendentes, las parásitas encantadoras: cuelga el racimo de la flor alba de un odontogloso; el oncidio está allí, el de las dos alas, y el que da en otoño su cáliz de más aroma, el cigopétalo, lanza al aire, como de una aljaba, sus flechas florecidas, habanas y violetas; el epidendro naranjado, de tallo esbelto, no deslucе el dendrobio tricolor, ni el catleyea rosa y lila, con el labio de oro puro...» *(OC,* t. 13, págs. 514, 515).

Quienes piensen que los temas ecológicos en el periodismo son asunto exclusivo del siglo a punto de terminar, recomendamos lean a Martí en un artículo fechado en el año 1883.

«He aquí una cuestión vital para la prosperidad de nuestras tierras, y el mantenimiento de nuestra riqueza agrícola. Muchos no se fijan en ella porque no ven el daño



inmediato. Pero quien piensa para el público, tiene el deber de ver en lo futuro, y de señalar peligros. Mejor es evitar la enfermedad que curarla... La cuestión vital de que hablamos es ésta: la conservación de los bosques, donde existen; el mejoramiento de ellos donde existan mal; su creación donde no existen. Comarca sin árboles, es pobre. Ciudad sin árboles, es malsana. Terreno sin árboles, llama poca lluvia y da frutos violentos...» *(OC,* t. 8, pág. 303).

Larga es la lista de artículos de divulgación científica de José Martí, que comenzó, como vimos anteriormente, en 1875, cuando en la *Revista Universal* diera a conocer su primer trabajo en tal dirección.

Llega el momento de indagar, aunque sea brevemente, cómo Martí vinculó su amplio bagaje artístico-literario con sus vastos conocimientos científicos y tecnológicos puestos de manifiesto en múltiples artículos periodísticos. El 22 de mayo de 1882, en *La Opinión Nacional,* de Caracas, el maestro escribe algo clave a propósito de la publicación de un libro del científico británico Thomas Huxley.

«...ha publicado ahora Huxley un tomo nuevo, que ha sido muy leído y en el cual por el interés humano que va en la materia y en el discurso tratado, sobresale el discurso del profesor Huxley sobre «la ciencia y la cultura», en la que el profesor discute y fija cuál ha de ser la cultura de estos tiempos y cuál es su objeto, y si ha de ser principalmente literaria, o principalmente científica. De gran aplicación sería este discurso en nuestras tierras, cuyos mayores males vienen tal vez de que la masa de hombres inteligentes, llamados a dirigir, reciben una educación, no sólo principalmente, sino exclusivamente literaria. Por descontado, Huxley rompe lanzas con aquellos ingleses que creen que para ser hombre culto no es necesario estudiar más que bellas artes, y no bellas letras modernas, sino las griegas y las latinas; por lo cual miran al que sabe de Teócrito y de Ovidio como a ilustradísima persona, aunque ignore las leyes del comercio moderno, o los oficios industriales de una planta o las leyes que regulan la marcha de las instituciones en los pueblos: y ven con malos ojos, y como de superior a inferior, a uno que sabe de física, y de historia natural y de industrias, y de agricultura, y de comercio, y de mecánica, y de toda la varonil y magnífica poesía que cabe entre ellas, y viene de ellas, pero no recita de memoria por desdicha, y con el debido tono y acento, las Geórgicas y las Bucólicas. ¡Razón de sobra tiene en su campaña el profesor Huxley! Un hombre de estos tiempos nutridos exclusivamente de conocimientos literarios, es como un mendigo flaco y hambriento, cubierto con un manto esmaltado de joyas de riquísima púrpura. A Neso lo devoró su túnica y a nosotros, este manto esmaltado de joyas...» *(OC,* t. 23, págs.

Es, pues, la concepción. martiana sobre la cultura uno de los elementos impulsores de la brillante carrera de periodista científico del cubano. De ese Martí, para muchos, totalmente desconocido.

Alexis Schlachter Antolín



José Martí y el periodismo creativo

La mayor parte de la obra en prosa escrita por José Martí, fue para periódicos: algunos, incluso, fundados por él. Una obra periodística en la que se produce la simbiosis de lo científico, político, social y cultural, con la creación literaria. Una obra sin duda reconocida en su tiempo y valorada tanto por el contenido descriptivo y realista, como educativo, y que sin duda estaba en oposición con la crítica que al propio periodismo realizaba un contemporáneo suyo, Oscar Wilde, cuando escribía:

> Antiguamente existió la tortura. Hoy día existe la prensa, que la sustituye. Un progreso: indudablemente; pero es aún una cosa mala, perjudicial y desmovilizadora. En la hora actual, es realmente el único poder y se ha tragado a los otros tres... En América, el Presidente reina cuatro años y el periodismo reina perpetuamente. Afortunadamente, en América el periodismo ha extremado su tiranía del modo más grosero y brutal. Consecuencia natural de ello es que ha desarrollado un espíritu de reacción.

Ya en «El Presidio Político en Cuba», que publica con dieciocho años de edad, nos encontramos la primera crónica, testimonio realista-poético escrita por Martí, en la que vida-muerte, o vivir muriendo sin morir hasta la definitiva muerte, halla su camino de perfección, senda que transitará Martí —la obra no es sino trasunto y culminación de la vida— hasta el fin de sus días. Pues a él podrá siempre aplicársele —desde su cárcel de adolescente hasta su muerte en combate pasando por la agonía que le acompaña de por vida— el sufrimiento moral que acompaña a todos los desterrados del mundo: en su propia convicción moral encuentran el territorio y el paisaje de la tierra y la familia que les arrebatan.

La crónica de su vida es la crónica de sus exilios: España, México, Guatemala, Venezuela, Nueva York, y como crónica, es al tiempo un caleidoscopio en el que va reflejando el tiempo y la circunstancia que vive, realizado



en un lenguaje tan sincero y profundo como innovador. Vida, literatura: pasión por conocer y transmitir, es decir, transformar. No pueden separar se. En abril de 1893, en una de sus cartas a su hija María, escribe:

> La gramatica la va descubriendo el niño en lo que lee y oye. Y ésa es la única que le sirve.

La gramática de Martí se hizo de experiencia vivida y conocimiento asumido, y ambos fueron por él legados al tiempo futuro que acoge su obra para así tener un más profundo conocimiento del pasado.

España. Hispanoamérica. Estados Unidos. Y mirada, nunca desconocimiento, siempre fiebre abrasadora por abarcarlo todo, sobre el resto del mundo. Así encontramos en sus crónicas reflejos de lo que pueda pasar en Egipto o en Vietnam, en Rusia o en China.

Decíamos que se inició en España, aunque ya había publicado pequeños trabajos en periódicos estudiantiles por él creados en la propia Habana. En nuestro país publica en «El jurado federal» y en el sevillano *La cuestión cubana.*

Sus crónicas sobre España, publicadas la mayor parte de ellas en *La Opinión Nacional* de Caracas a lo largo de los años 1881 y 1882, recogen la actualidad política y social de aquellos años, al tiempo que recrean la vida cultural y cotidiana que su memoria había almacenado en el tiempo en que vivió en Madrid y Zaragoza. En la capital ocupó habitación en varias pensiones: se recuerda la de la calle Desengaño, 10. Dio clases. Tradujo. Frecuentaba las bibliotecas. Y los cafés: el de los Artistas, las cervecerías Inglesa y Escocesa, aparecen reflejados en sus posteriores artículos, como los teatros Español, Real, Príncipe. Ejemplo de su concisa y bella prosa, el reflejado en un apunte del 25 de septiembre de 1879, en su segunda deportación a España, cuando se traslada de Santander a Madrid y escribe:

> Todavía ando por Madrid, viendo de paso cómo se matan albañiles, no encuentran padrinos los caballeros de plaza para las corridas de toros, moja la lluvia tenaz las banderolas; y el público silencioso y las airadas nubes reciben con visible ceño el dispendioso enlace del rey.

Algunos de los títulos de estas crónicas sobre España, son: «Las Cortes Sagastinas. Bodas reales e incendiarios andaluces», «Gran debate parlamentario. Castelar, Cánovas y Sagasta», «Los prelados y Sagasta. Gibraltar para España~, «Usanza de hidalgos», «Entre flamencos», «Visita de los reyes a Lisboa», «Los pueblos y los políticos», «Ensayo de política racional» y «Cataluña contra España».

Y en el apartado «Hombres», que recomendaba en su carta-testamento literario a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, encontramos semblanzas de

algunos españoles residentes en Cuba. Así, las de Mariano Balaguer, José Martínez «El Gallego», Pablo Insúa o trabajos sobre Cristino Martos, Goya, escritores clásicos o contemporáneos.

Un fragmento de esta prosa periodística referido a nuestro país. Pertenece a «Las Cortes Sagastinas»:

...En política hay hombres que hacen el oficio de puentes, y es necesario pasar por ellos: así Sagasta. La riña ha sido librada con lucidez, gracia y fortuna. Los conservadores, despechados, claman a la puerta de las casas de las urnas. Un muro de sagastinos les veda la entrada. Ellos, que excluyeron, son excluidos. El país oficial que vota, no es sin embargo el país nacional que trabaja, sufre y vive. Este, ve en silencio estas telas de araña que urde mañosamente el interés personal, y se levantará en su día, cuando se sienta fuerte, o le aguije el hambre, o le ofusque la cólera, o le precipiten sus verdaderos amigos, y vendrá a tierra como juguete de niño a mano de gigante, la urdimbre de seda...

...Proyectos de matrimonio preocupan a la Corte, y proyectos de múltiples géneros, a los políticos vencedores. Los conservadores vencidos acusan, en tanto, al gobierno triunfante de docto con exceso en cosa de urnas. A imposición, compras, abuso de promesas y fraudes achacan los periódicos de Cánovas la maravilla electoral. El caso es simple: el país no vota. Desconfiado y perezoso, se entrega atado, en tanto que sus buenos servidores lo incautan y sacuden y afilan diestramente las urnas venideras, a los políticos audaces que han visto al fin premiados por la monarquía que los ha menester, su resignación de tantos años, sus transacciones, sus conversiones, sus apostasías. Descuidadas de estas cosas graves, prende azahares a su túnica de bodas la linda infanta Eulalia. La quiere para su esposa el hermano de la reina Cristina, esta dama de hermosa figura, mirada que ordena, elegancia que atrae y vasta mente. Porque, por descontado, sobre casarse la gentil princesa con el imberbe y flemático mancebo que le destinan por esposo, cásanse monarquías y se contraen alianzas. El mar popular, sube; las fortalezas monárquicas bambolean a su empuje; las olas, contenidas, baten contra las murallas quebrantadas.

En 1875 —contaba José Martí veintidós años de edad— se exilia en México. Escribe en la *Revista Universal* que dirige el coronel José Vicente Villeda. Escribe a diario: poemas, artículos por él firmados, boletines informativos bajo el seudónimo de Orestes. Publica en ella su traducción de «*Mes fils*» de Víctor Hugo. En mayo ingresará en su cuerpo de redactores, iniciando una polémica con el periódico *La colonia española*. También colaborará en el periódico *El socialista*, del Gran Círculo Obrero de México y en *El federalista*. Ya, hasta los últimos años de su vida, dedicados a preparar el alzamiento independentista, no abandonará nunca el periodismo. En Venezuela fundará la *Revista Venezolana* que sacará dos números. Y posteriormente, en Nueva York, donde vive los quince últimos años de su vida, escribirá en el *New York Sun* que dirige el republicano derechista Charles Anderson, bajo el seudónimo de «M. de S», y en *The Hour* en un titubeante inglés. También publicará algunos trabajos en francés, y terminará fundando un periódico propio *Patria*, dedicado fundamentalmente a impulsar la lucha independentista. Pero en Nueva York, sobre todo, se dedicará a escribir crónicas y



reportajes que serán reproducidos en múltiples diarios de las Américas. Son trabajos periodísticos amplios, documentados, encadenados a veces en su temática, que anticipan gran parte de la literatura realista y vinculada a las grandes metrópolis de la literatura norteamericana de la primera mitad del siglo XX. Escribió para *La Nación* de Buenos Aires, *La América* de Nueva York, *El Economista Americano* de Nueva York, *La Revista Universal* y *El Partido Liberal* de México, *La Revista Venezolana* de Caracas, *La República* de Honduras. Pero mas de veinte países de las Américas recogieron sus crónicas, muchos de ellos sin pagarle derechos de autor.

Son, estos trabajos, la crónica de un mundo que se estaba haciendo, que desarrollaba, en sus contradicciones, la pujanza de quien iba a convertirse en el mayor imperio de la humanidad. Algunos títulos expresan este contenido de la obra martiana, que día a día se leía apasionadamente en los países del continente americano: «Fiestas de la Estatua de la Libertad», «Muerte de Guiteau», «El terremoto de Charleston», «Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos», «Congreso Internacional de Washington», «Nuestra América».

Ofrecen al tiempo una visión crítica de lo que era y había de ser, un problema determinante: el racial, un problema que ha convulsionado el siglo XX con salvajes guerras y persecuciones y genocidios atroces, un problema que golpea nuestras conciencias en los albores del siglo XXI. Lo vivió, lo denunció en los propios Estados Unidos: exterminio del indio, persecución del negro, de otras minorías cuyos derechos cívicos eran prácticamente inexistentes. Repasemos los títulos de algunas de sus crónicas: en ellas está el hombre del siglo XIX, el precursor del gravísimo problema que pesa sobre nuestras conciencias. Son éstos: «Los últimos indios», «Indios y negros», «Los indios en los Estados Unidos», «Los Cristos del Sur», «El problema negro», «San Francisco y los Estados Unidos cierran sus puertas a los chinos», «Un funeral chino», «Los chinos en Nueva York», «El funeral de los italianos».

Solamente un fragmento: fue escrito hace más de cien años. ¿Acaso existe hoy, en las páginas de los diarios norteamericanos un testimonio semejante?

> Llegó el alcalde al pueblo: intimó rendición a los habitantes; le contestó la pólvora; hubo de un lado y de otro muertos; se desbandaron los negros vencidos; cuatro quedaron sobre el campo, y a ocho les dieron muerte, sin proceso en la horca. ¿Al alcalde quién lo castigará, si ės la ley? Para otra cacería está limpiándo el rifle... Es el albor de un problema formidable.

Encontramos en las crónicas, igualmente, un seguimiento profundo y apasionado, que va contrastando conforme se desarrollan los acontecimientos,



del problema social, de huelgas y represiones que serían determinantes para el futuro del sindicalismo obrero, como los terribles sucesos de Chicago a los que dedica varias crónicas y que serían posteriormente rememorados en todo el mundo con la instauración de la fiesta del 1 de mayo. Títulos, algunos: «Un domingo de Junio», «La procesión moderna», «Un drama terrible», «La excomunión del Padre Mc Glynn», «Invierno norteamericano», «El proceso de Guiteau», «La Conferencia monetaria de las Repúblicas de América». Y hombres. Entre otros, Emerson, Walt Whitman, Longfellow, Whittier, generales Grant y Sheridan, presidentes Gardfield, Cleveland, Georges Washington y Wendell Phillips, Henry Garnet, Padre Mc Glynn, Búfalo Bill, Jesse James, Jefferson...

Europa también estuvo presente en estas crónicas, en estos reflejos del ser y existir de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos de los hombres que vivían y eran reflejados en sus trabajos, son: los Goncourt, Sully Proudhon, Baudelaire, Gautier, Flaubert, Hugo, Zola, Leconte de Lisle, Courbet, Manet, Monet, Degas, Renoir, Doré, Pasteur, Sarah Bernhardt, Darwin, Carlyle, Spencer, Poushkin, Vereschagin, Munckaczi, Gambetta, o los hispanoamericanos: Bolívar, San Martín, Hidalgo, Sucre, Páez, Heredia, Bello, Varona, Cirilo Villaverde, Julián del Casal, Sarmiento, Luz Caballero, Francisco Sellén, Céspedes y Agramonte...

El concepto del escritor periodista aparece reflejado en muchas de las cartas de Martí. Por ejemplo, en la dedicada a su íntimo amigo Manuel Mercado del 13 de noviembre de 1884, cuando le propone escribir para algún medio de difusión mexicano:

> He imaginado sentarme en mi mesa a escribir... casos políticos, estudios sociales, noticias de letras y teatros, originalidades y aspectos peculiares de esta tierra. Muere un hombre notable: estudio su vida. Aparece, acá o en cualquier otra parte del mundo, un libro de historia, de novela, de teatro, de poesía: estudio el libro. Se hace un descubrimiento valioso: lo explico, luego de entendido. En fin una *Revista* hecha desde Nueva York sobre todas las cosas que puedan interesar a nuestros lectores cultos, impacientes e imaginativos; pero hecho de modo que pueda publicarse en periódicos diarios... Por ferrocarril le mando copia de la última que he escrito, en que describo el día y la noche de las elecciones. Naturalmente, ese trabajo que es más que el de un redactor diario asiduo, no lo podría hacer para un periódico solo, a menos que compensase por sí solo el tiempo empleado en él, como tres años la hice con «La Opinión» de Caracas, lo que abandoné por ser condición para continuar aquella labor que consintiera el alabar en ella las abominaciones de Guzmán Blanco.

Y el 8 de agosto de 1877, también en carta a Manuel Mercado:

> ... hoy se necesita... acercar más el periódico a la vida real, si se quiere hacer un diario bueno... ¿Por qué no escoger material más variado, y siempre fino, conciso y anecdótico, de la prensa extranjera?... ¿Por qué no publicar el domingo una hoja literaria, *que sea sonada?* ¿Por qué... no publicar a mediados de semana una edición



especial para los Estados, con lo de más interés que en la semana se haya publicado, y un extracto fresco y vivo de las noticias de toda ella?

En el proyecto para publicar una revista guatemalteca, escribía como motivo:

Me propongo publicar un periódico que se llamará «Revista Guatemalteca». Es mi deseo dar a conocer cuanto Guatemala produzca y pueda producir, y de hacer generales las noticias de letras y ciencias, artes e industrias, privilegio hoy del escaso número de afortunados a quienes es fácil saborear las excelentes revistas europeas... Verteré con juicios míos, cuanto sobre adelanto de ciencias, mejoramiento de artes y publicaciones de libros en los otros mundos sepa.

El estilo, en las crónicas martianas, es tan objetivo como apasionado. Un cincel realista va desgranando la actualidad: pero la forma poética no está casi nunca ausente del mismo. A veces es cortante, preciso, incisivo: como si la palabra no necesitara ningún adorno para ir más allá de lo que expresa. Recuerda, por la manera en que trabaja la frase y comprime la expresión para hacer más profunda la crónica, algunos de los cuartetos de Beethoven. Mide con amor y cuidado la expresión y la ajusta a la idea de lo que quiere transmitir en ella. Lenguaje, puntuación y significado fundiéndose para transmitir así mejor el todo Martí al lector. Palabra como verbo, origen del hombre y del mundo, destino de su redención final.

Frente a la sensualidad de Darío, el misticismo revolucionario de Martí. De esta prosa escribió Juan Marinello:

Más de una vez se ha señalado que la prosa de Martí aparece atravesada, mechada, de versos tan bellos como los mejores de sus poemas, cosa a que lo conducen el mandato soterrado de su sedienta ternura y el acento del ritmo... El río subterráneo del lirismo sustenta, robustece y transforma la prosa inigualada.

Guillermo Díaz Plaja expresó que «fue Martí el primer creador de prosa que ha tenido el mundo hispánico». Un creador, añadimos, original, que bebía en los clásicos castellanos pero alentaba una nueva literatura. «Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero que el tronco sea de nuestras literaturas». Y: «Conocer diversas literaturas es el medio mejor de liberarse de la tiranía de alguna de ellas».

La belleza de la prosa de Martí, encerrada en estas crónicas periodísticas se trascendía por su profundidad visionaria y cosmogónica —¿de qué tema no escribiría en su vida?— y se enmarca en un contenido ético que al tiempo la proyecta hacia el futuro. En su prosa, y la periodística ocupa junto a los diarios y cartas —más algunos discursos— lo fundamental de ella —dado el carácter coyuntural y secundario de la única novela que publicó en vida— algunos críticos le han achacado el abuso de arcaísmos

el empleo de palabras desconocidas o no recogidas en los diccionarios de la lengua: y es que el escritor más que ser fiel a la norma prefiere ampliar, ensanchar el idioma para que sea reflejo de los tiempos nuevos que vive. Las ideas, si golpean, acorralan la frase, muestran que la palabra, la oración, son impotentes, están incapacitadas para expresar todos los conceptos que el autor desea dar a la luz; el resultado es, por consecuencia, que el pluralismo y la pluralidad conceptual se reflejan en la multiformidad estilística en su variada e innovadora prosa, desdeñosa de cualquier corsé restrictivo, y al tiempo bellamente poética. De ahí que piense en la dificultad de encajar a Martí en una escuela o estilo determinado, de manera absoluta, ya que si su obra posibilita o inicia el modernismo, hace en compañía de otras corrientes y con el fin siempre de provocar un movimiento tan bello como útil, tan subjetivo como profundamente realista. Relata incluso acontecimientos, historias, situaciones, que no vive y busca enmarcarlos en un paisaje que sirva para situar al lector en lo descrito; le acompañan visiones grabadas en su memoria o lecturas de obras literarias, periodísticas o científicas. Pluma pictórica, hasta el punto de que muchas veces los cuadros recreados por él destellan ante nuestros ojos con irisaciones propias casi del sumergimiento enloquecido en el color de Van Gogh, o de la recreación exuberante —¡esos asombrosos darios!— del más contemporáneo Portocarrero —pero con mayor profundidad, porque la luz se une al sonido y el retratista acompaña al compositor, que ordena la escritura lienzo-partidura en auténtica ritmación de imagen y sonido, donde los solos alternan con coros instrumentales que nos sumergen, a través de la potencia creadora, en un auténtico delirio tonal. Véase esa completa sinfonía que es su crónica sobre «Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos»— donde medimos los tiempos, sentimos la fiebre que consume al escritor en su mesa mientras escribe, temeroso de no correr la mano sobre el papel a la velocidad con que las ideas acosan su mente, de ser incapaz de abarcar con el esfuerzo físico las palabras, los símbolos, los conceptos que le golpean, que describen nada más y nada menos que el nacimiento de una nación constatado por el cinematógrafo casi medio siglo más tarde.

Podríamos detenernos en muchos ejemplos, como el de «Un drama terrible»:

> Y dos días después, dos días de escenas terribles en las casas, de desfile constante de amigos llorosos, ante los cadáveres amoratados, de señales de duelo colgadas en puertas miles bajo una flor de seda roja, de muchedumbres reunidas con respeto para poner a los pies de los ataúdes rosas y guirnaldas, Chicago asombrado vio pasar tras las músicas fúnebres, a que precedía un soldado loco agitando como desafío un pabellón americano, el ataúd de Spies, oculto bajo las coronas; el de Parsons, negro,



con catorce artesanos atrás que cargaban presentes simbólicos de flores; el de Fischer, ornado con guirnalda colosal de lirio y clavellinas; los de Engel y Lingg, envueltos en banderas rojas —y los carruajes de las viudas, recatadas hasta los pies por velos de luto—, y sociedades, gremios, *vereins*, orfeones, diputaciones, trescientas mujeres en masa, con crespón al brazo, seis mil obreros tristes y descubiertos que llevaban al pecho la rosa encarnada.

Y cuando desde el montículo del cementerio, rodeado de veinticinco mil almas amigas, bajo el cielo sin sol que allí corona estériles llanuras habló el capitán Black, el pálido defensor vestido de negro, con la mano tendida sobre los cadáveres: —¿Qué es la verdad?— decía, en tal silencio que se oyó gemir a las mujeres dolientes y al concurso—, ¿qué es la verdad que desde que el de Nazaret la trajo al mundo no la conoce el hombre hasta que con sus brazos la levanta y la paga con la muerte? Éstos no son felones abominables, sedientos de desorden, sangre y violencia, sino hombres que quisieron la paz, y corazones llenos de ternura, amados por cuantos los conocieron y vieron de cerca el poder y la gloria de sus vidas: su anarquía era el reinado del orden sin la fuerza: su sueño, un mundo nuevo sin miseria y sin esclavitud: su dolor, el de creer que el egoísmo no cederá nunca por la paz a la justicia: ¡oh cruz de Nazaret, que en estos cadáveres se ha llamado cadalso!

De la tiniebla que a todos envolvía, cuando del estrado de pino iban bajando los cinco ajusticiados a la fosa, salió una voz que se adivinaba ser de barba espesa y de corazón grave y agriado: «¡Yo no vengo a acusar ni a ese verdugo a quien llaman alcaide, ni a la nación que ha estado hoy dando gracias a Dios en sus templos porque han muerto en la horca estos hombres, sino a los trabajadores de Chicago, que han permitido que les asesinen a cinco de sus más nobles amigos!...» La noche, y la mano del defensor sobre aquel hombro inquieto, dispersaron los concurrentes y los hurras: flores, banderas, muertos y afligidos, perdíanse en la misma negra sombra: como de olas de mar venía de lejos el ruido de la muchedumbre en vuelta a sus hogares. Y decía el Arbeiter Zeitung de la noche, que al entrar en la ciudad recibió el gentío ávido: «¡Hemos perdido una batalla, amigos infelices, pero veremos al fin el mundo ordenado conforme a la justicia: seamos sagaces como las serpientes, e inofensivos como las palomas!».

Darío sentía la necesidad de poner en verso las grandezas luminosas de Martí, para dar cuenta de su belleza.

Los últimos años de su vida ha de abandonar el periodismo creativo para dedicarse a la obra de propaganda del partido revolucionario cubano que ha fundado, y de un periodismo más político, pero igualmente ético y hermoso. Porque sus ideas políticas, de entrega generosa a la causa independentista cubana, eran culminación de su vida sufriente, de sus silencios y soledades, incluso de sus rupturas con los propios movimientos caudillistas que anteponían el interés particular al destino de la colectividad. Tenía miedo del futuro que él mismo estaba contribuyendo a crear. En la paz como en la guerra, pues no concebía la guerra sino como camino, inexcusable y doloroso, y lo más breve posible, de la paz. En sus horas finales crea el diario *Patria*. El 14 de abril de 1893 escribe en él:

No queremos redimirnos de una tiranía para entrar en otra. No queremos salir de una hipocresía para entrar en otra. Amamos a la libertad porque en ella vemos la verdad. Moriremos por la libertad verdadera, no por la libertad que sirve de pretexto



para mantener a unos hombres en el goce expresivo, y a otros en el dolor innecesario. Se morirá por la república después, si es preciso, como se morirá por la independencia primero. Desde los mismos umbrales de la guerra de independencia que ha de ser breve y directa como el rayo, habrá quién muera —¡dígase desde hoy!—por conciliar la energía de la acción con la pureza de la república.

Éste era su sentido de la acción en la que se iba a involucrar y del partido que había creado; lo expresaba igualmente en su diario, el 3 de abril de 1892:

Y lo primero que se ha de decir es que los cubanos independientes, y los puertorriqueños que se les hermanan, abominarían de la palabra de partido si significase mero bando o secta, o reducto donde unos criollos se defendiesen de otros... Perdura lo que un pueblo quiere. El partido revolucionario cubano es el pueblo cubano.

Su última obra periodística, de belleza testimonial no valorada quizá suficientemente todavía, es el *Diario de Campaña.* Diario del pensar y del sufrir: pero también diario crónica de lo que va viendo, viviendo en la campaña, gentes, paisajes... Cuando desembarca en Playitas el 11 de abril, escribe:

A las siete y media oscuridad. Movimiento a bordo. Capitán conmovido. Bajan el bote. Llueve grueso al amanecer. Rumbamos mal. Ideas diversas y revueltas en el bote. Más chubascos. El timón se pierde. Fijamos rumbo.

Y las últimas palabras fijadas en él, 17 de mayo de 1895, ya la muerte llamando a su vida para que sólo nos reste su obra y el ejemplo desprendido de ambas, vida y obra, son:

Asan plátanos y majan tasajo de vaca con una piedra en el pilón para los recién venidos. Está muy turbia el agua crecida del Contramaestre, y me trae Valentín un jarro hervido en dulce con hojas de higo.

Si iniciábamos este trabajo con un apunte sobre el periodismo de Oscar Wilde, lo cerramos con otro escrito por un autor de nuestro tiempo, Thomas Bernhard:

No puedo sustraerme a esos periodicos y a sus asquerosos productos, porque, por otra parte, tengo que, devorar diariamente con gran ansia esa suciedad de los periódicos, como si padeciera francamente una perversa gula periodística.

El periodismo creativo de José Martí es precisamente la antítesis del denunciado por los escritores inglés y austríaco: es no solamente un periodismo enriquecedor, sino de una extraordinaria belleza literaria.

A.S.



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

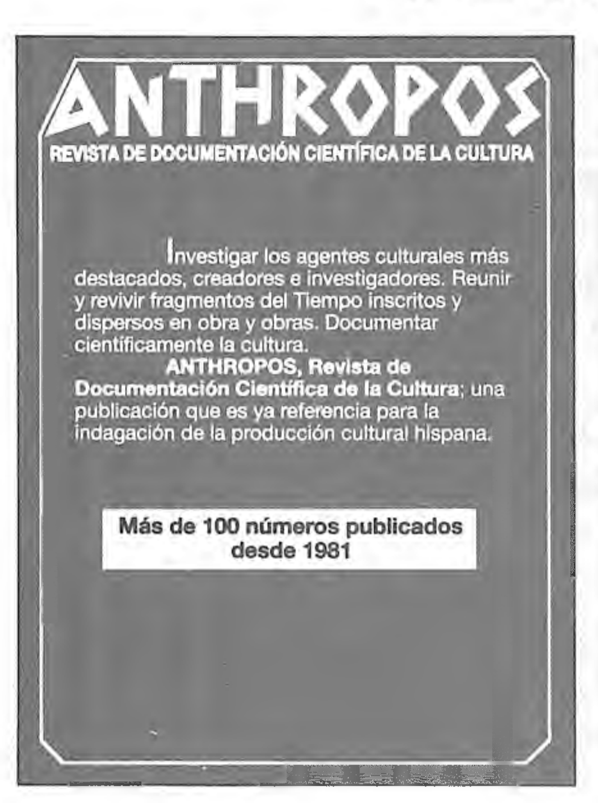
TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de **Aníbal Iturrieta y Eva García Román** 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JOSE MARTI Edición, selección y notas de **María Luisa Laviana Cuetos** 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de **Milda Rivarola y Pedro Planas** 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de **Juan Marchena** 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de **Justina Saravia** 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166

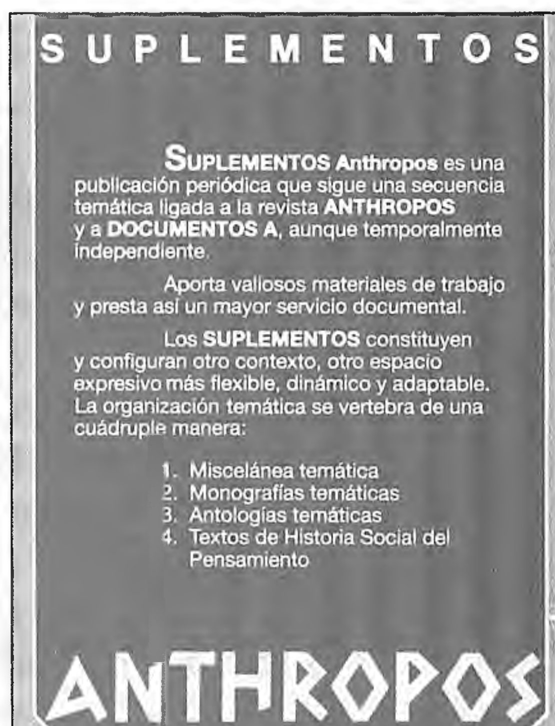
Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO





Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04

La balsa de la Medusa

Número 33 1995

REVISTA TRIMESTRAL

J. A. **Méndez**, *Hilos, dardos y fallos.* **E. de Diego**, *(Literalmente) hecho pedazos.* **R. Quance**, *Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos.* **D. Aragó**, *Convertibilidad de los sentidos y correspondencia de las artes.* **R. Jackson Martín**, *Tres hombres líricos.* **V. Yoldi**, *El resurgir del innatismo.* **A. Gamoneda**, *La irreprochable prostituta.* **J. Arnaldo**, *Ecosistema y explosión de las artes.* **A. Galindo**, *Entre amor y erotismo.* **D. Hdez. Sánchez**, *Figuras del logos.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.



NUMERO 38 (Mayo Junio 1995)

Suscripción 6 números:

España:		3.600 ptas.
Europa:	correo ordinario	4.150 ptas.
	correo aéreo	6.200 ptas.
América:	correo aéreo	7.500 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de .... núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Una vida marcada por sucesivos exilios, una vocación política teñida de aspiraciones al sacrificio del mártir, la muerte en batalla, las anotaciones finales en un trágico diario, todo ello configura a Martí como un romántico tardío, el último soldado en la guerra por la independencia de América. Pero hay varios Martí que la historia recoge, la leyenda desfigura y el patriotismo envuelve en alabanzas monumentales: el poeta premodernista, el observador agudo de la vida cotidiana que se documenta en sus crónicas, un amante de las ciencias muy típico de un tiempo de fuerte impregnación positivista, un hombre religioso que concibe la vida en clave de expiación, dolor purificante y martirio.

A cien años de su muerte en combate, volver a Martí, a los variados perfiles de su escritura, a los rincones penumbrosos de su biografía y al recuento de sus preferencias y de sus obsesiones, resulta un ejercicio indispensable para ahondar en la experiencia literaria e intelectual de nuestra lengua a partir del encuentro del Modernismo con el Desastre Colonial, la meditación del 98, la versión hispánica del krausismo y la múltiple unidad de nuestras literaturas.